DELL'

ARTE DI VEDERE

NELLE BELLE ARTI DEL DISEGNO

Secondo i principii

DI SULZER E DI MENGS

OPERA

CONSACRATA A S. E. IL SIGNOR

FEDERIGO FOSCARI

SENATORE AMPLISSIMO

VENEZIA, 1792.

Nella Stamperia
DI PIETRO q.m GIO. BATTA PASQUALI.

Con Licenza de' Superiori.

ECCELLENZA.

ONorando io presentemente i miei torchii colla pubblicazione d' un libro insigne sulle belle Arti del Disegno, intendo di onorare contemporaneamente il libro stesso, mettendo in fronte al medesimo il nome veneratissimo di V. E.

Io ardisco in questo momento di obbliare la grandezza della Vostra nascita, la serie degl' illustri Avi Vostri, i meriti della Vostra prosapia verso questa Eccelsa Repubblica; io non considero, se non le qualità intrinseche, le quali adornano V. E.; io non rifletto che alla bontà del Vostro cuore, alla

superiorità de' Vostri talenti, alla moltiplicità delle Vostre cognizioni, e a quell' amor ragionato, che portate alle belle arti, consolatrici amabili della nostra vita.

Ecco le ragioni, Eccellentissimo Signore, per le quali mi credo permesso di farvi omaggio dell' opera presente; sicuro di offerirla ad un Mecenate magnanimo, che le arti protegge, non meno che ad un perfetto conoscitore, il quale saprà ammirarne le bellezze, e render giustizia al genio dell' illustre autore.

Pieno del più profondo rispetto ho l' onore di rassegnarmi.

Di V. E.

Umiliss. Divotiss. Osseq. Servitore

P. P.

L'EDI-

L' EDITORE

AGLI AMATORI DELLE BELLE ARTI.

Vi vogliono occhi per vedere, ed anima per sentire le bellezze delle arti.

Io offro presentemente al pubblico l' opera d' uno scrittore noto per altro ingegnoso suo lavoro; d' uno scrittore sensibile e rischiarato, il quale ha giudicato per sè stesso dei capi d' opera dell' antica e moderna scoltura, e che avendo sempre ne' suoi giudizii presente la natura, ha osato di emanciparsi da quella servile superstizione, con cui altri idolatrando gli altrui giudizii, ne hanno contemporaneamente consacrato gli errori.

Roma, in cui il sasso non è l'ultima delle sue grandezze, ha offerto agli occhi dell' Autore tutto quello, che di più grande e di più nobile uscì dall' animatore scalpello degli scultori. Dopo di

aver egli profondamente meditato sulle più insigni statue, che trovansi sul Tevere; dopo di averne sentite in sè, e fatte sentire agli altri le bellezze, ha dettato ancora alcune riflessioni, nelle quali con raro innesto ammirasi l' esattezza del giudizio congiunta con tutto l' entusiasmo del sentimento. Ha egli creduto di aver seguitato i principii del Sig. *Sulzer*, e di *Mengs*; ma in sostanza ei non ha seguitato che gl' impulsi del suo genio, e le lezioni della natura.

Pubblicando io presentemente quest' ameno opuscolo, credo di rendermi benemerito delle arti non meno che della mia nazione, in cui se più non sorgono artisti, che meritino di stare a fronte degli artisti della Grecia, e di Roma antica, trovansi però tuttavia non poche anime privilegiate, le quali son degne di apprezzare il valore, e di sentire il merito di quelli, che coltivando le arti, hanno fedelmente copiata la natura nel suo bello.

L'AR-

L' ARTE DI VEDERE
NELLE BELLE ARTI
DEL DISEGNO
SECONDO I PRINCIPJ
DI SULZER, E DI MENGS.

I.
SCULTURA
ERCOLE (*)

PErchè un Ercole Farnese e non due? Sono pur due, e simili come due uova. Anzi quello che io veggo alla mia destra, è più bello. L' altro che riscuote tutti gli encomj, è cieco, e pieno di A 3 *mon-*

(*) In Roma, In Roma sono tutte le opere quì mentovate.

montagne per tutta la vita . Sentenza di chi credeva saper vedere , decideva con tuono, ed era creduto.

L'Ercole, il grand Ercole Farnese esprime la maggior robustezza che possa acquistarsi da un uomo , che siasi continuamente esercitato nelle più grandi fatiche, per le quali sia divenuto forte, e agile. Mirato e rimirato d'ogni banda comparisce sempre quell'Ercole gagliardo che abbia fatte molte delle principali sue imprese.

I muscoli sono di forma convessa e rotonda, e denotano la vera carne; le entrate sono piane, ed esprimono la nervosità e la forza. Le vene al pari de' muscoli sono gonfie, per mostrare la straordinaria elasticità . Nelle gambe però i muscoli fono sì duri e secchi che pajono non carne, ma corde. Ma quelle gambe non sono le sue. Le sue proporzioni meno allungate che in un uomo svelto caratterizzano la sua consistenza. Quel col-

lo

lo grosso e corto, e per così dire taurino, mostra la gagliardìa; e la testa, che sembra piuttosto piccola, palesa la sveltezza. Tutto il resto è in rapporti convenienti.

Quell'altro è un masso informe a confronto di questo, in cui è inciso *Glicone*, che si è preso pel nome dello scultore, e forse non sarà stato famoso altro Glicone che l'Atleta di Orazio.

- - - *invicti membra Glyconis*:

E forse niuno dei nostri facchini, o granatieri, o ladroni (Ercole sarà stato un misto di questi tre ingredienti) avrà i membri sì vivamente risentiti come questo marmo, Ma niuno de' nostri nerboruti si diverte ad accoppar lioni, a distrugger mostri, nè fa le forze d' Ercole. Bisognerebbe veder de' Patagoni, qualora esistessero in gigantesco, vederne molti e de' più belli, per vedere qualche cosa d'erculeo.

Ma che cosa fa il nostro Ercole? Pa-

re che mediti con tre pomi alla destra rivolta al tergo. Forse saranno tre pomi delle Esperidi, o qualche altro suo arnese per noi ugualmente insignificante. Sarebbe stato veramente più espressivo, almeno per noi, in qualcuna delle sue più interessanti azioni. Ora come stà, non fa niente: riposa.

Per riposare riposa con maggior comodo e più inettamente il

MOSE' (*)

Capo d'opera di Michelangelo: se ne stà a sedere senza mostrar voglia di niente. La testa, recisole quel barbone ch'è più barbone di quello di Rauber, è una testa da satiro con capelli di porco. Tutto com'è, è un mastino orribile, vestito come un fornaro, mal situato, ozioso. Si caratterizza così un legislatore che parla da tu a tu con Messer Domeneddio? Si decanta per un modello ammira-

(*) In S. Pietro in Vincoli.

rabile dell' anatomia esterna. Me ne rallegro, e tanto più che si vuole ad imitazione del

TORSO DI BELVEDERE.

Scuola degli artisti, che vogliano imparare a vedere il vero bello della natura umana. Quì riunisconsi i pregi delle più belle sculture antiche. La varietà dell' andamento ondeggiato d'ogni membro è sì perfetta ch'è quasi impercetibile. Che morbidezza di forme! Passano dolcemente da una all'altra, si sollevano, s'incavano, e l'una nell'altra insensibilimente si perdono. Le ossa pajono ricoperte d'una cute sugosa, i muscoli sono carnosi, ma senza grassezza, e la carne è la più bella carne. Non vi appariscono vene grandi; e perciò, se questo è un detrimento di Ercole, sarà non d'un Ercole ancora uomo, che faccia il grazioso con Jole, ma d'un Ercole fatto Dio, in cui sieno sparite certe grossolanità umane. E Miche-

chelangelo è stato a questa scuola? Non basta andare alle migliori scuole. Disgrazia che questo torso non sia che un torso. Sia pur mirabile quanto si voglia nella combinazione delle parti più belle, scelte da' corpi più belli, per formare un tronco esprimente la più nobile e maestosa virilità, tutto ciò non è che un mezzo per esprimer l'azione: l'azione è lo scopo dell'arte. Chi vuol vedere un' azione delle più vive, vegga il

GLADIATORE CAPITOLINO.

Mortalmente ferito stà per morirsene, ma da suo pari: i gladiatori aveano da saper morire con grazia. Colla destra si sforza rialzarsi; la vendetta gli dà questa forza; e la vendetta, l'angoscia, l'agonia sono insieme espresse nel viso e fin ne' capelli rizzati, acciocchè tutti i membri mostrino la fatica de' combattimenti sofferti, e i piedi pajono incalliti, e tutta l'azione è l'istante della morte. La

cor-

corporatura è ben intesa; ma nel petto lo sterno, e le clavicole mostrano non so che d' innaturale. Tutto collima all' espressione d' un bel giovane esercitato nella ginnastica, che ha combattuto; è ferito, e par certamente che muora. Ma è veramente un gladiatore? Quella corda al collo, e quel corno a canto ne fanno dubitare.

GLADIATORE BORGHESE.

Ecco una figura consimile, ma in azione opposta. Quì non si ha voglia di morire: è tutta forza viva per combattere. Che corraggio in quel sembiante! Coraggio vero, senza timore, e senza temerità: vuol vincere, e si para i colpi. Quanto robusto, altrettanto snello. Vi si vede la morbidezza della carne, e la fluidità del sangue. I muscoli in azione sono alterati, e quelli in riposo corti e rotondi: l' anotomia v' è tutta al naturale, e senza stento. Questo importa, e non che *Agasias*

sias ne sia stato l' autore . I greci che non aveano gladiatori potevano effigiare gladiatori ? E quando ?

APOLLO DI BELVEDERE.

Un idolo egizio starebbe a maraviglia accanto a questa statua. Ma bisogna vederla e non leggerla. Chi la legge nell' *Encycloped. art. Grecs* impara che *questo Apollo scocca una freccia al serpente Pitone con tutta la tranquillità, mostrando solo un poco di collera nelle narici alquanto sollevate, e sollevato anche un tantino il labro inferiore nel mezzo per caratterizzare lo schifo d' Apollo verso il serpente, contro di cui imbrandisce il dardo senza impiegare la metà della forza per maggior disprezzo verso il rettile nemico*. Così leggendo s' imparano errori fino in un libro destinato principalmente per le verità. L' Apollo di Belvedere, basta vederlo, ha già scaricato l' arco, ha fatto il colpo, ed è in atto d'

d'andarsene. Se poi non l' ha avuta contro alcun serpente, che importa? L'attitudine è mirabile. Che sveltezza di mossa! Che legiadria! Appena tocca terra. Più mirabili sono le forme de' suoi membri, tutte in grande dalla testa fino alla punta de' piedi; le forme convesse mostrano la forza, le uniformi la soave nobiltà, e il loro serpeggiamento la delicatezza. Non vene, non tendini, non musculature forti vi appariscono, come negli Ercoli e ne' gladiatori. Questo è un Nume, in effigie umana bensì, e come altrimenti? ma in una effigie la più bella e più depurata d'imperfezioni umane. La testa è d'una grazia che rapisce, le gambe lunghette e ben proprie d' una deità. *Ah peccato, che io non sia un gentile per adorarlo*, esclamò in mia presenza un buon cristiano incantato a tanta bellezza.

Pure si vuole di marmo di Carrara, la di cui cava fu scoperta quasi al tempo

po

po di Plinio, e la statua fu trovata un pajo di secoli fa a Nettuno, dove probabilmente non saranno state le sculture più classiche della Grecia. Un ginocchio è alquanto rivolto in dentro, ma per difetto di noi altri moderni nel riunirne i pezzi.

Grande osservatore fu chi osservò che il collo non è nel mezzo del busto. Gli amatori, i conoscitori, e forse anche qualche artista, ne sanno il perchè, noto anche al custode. Eccolo. Il marmo difettoso scheggiò di molto nel lavorarsi a destra; ma siccome la statua riusciva bene, lo scultore compensò quel difetto con altretanto eccesso a sinistra. E vivà. Io non so come stia la testa di tali signori che sanno così ben vedere. So che ogni testa provista di senso comune porta il suo collo di quà e di là come le aggrada, e lo situa come in Apollo, e come in tante altre statue di consimili mosse.

Il corpo di quest'Apollo sembra non

co-

così finito come la testa e sembra privo di quella morbidezza, che si vede non tanto piacere nel così detto

ANTINOO DI BELVEDERE.

Mirabile veramente per la sua pastosità, ma non di proporzioni sì eleganti nè in un' azione sì viva. La testa è d' una ridente giovinezza: sguardo dolce, occhio innocente, bocca tranquilla, gote pienotte, mento soavamente rialzato e tondeggiato, fronte tendente all' apoteosi, petto elevato, spalle, fianchi, cosce a maraviglia: tutto in quiete. Le gambe però non corrispondono al resto del corpo.

ANTINOO DI CAMPIDOGLIO.

E' più espressivo, e in ciascuna sua parte e in tutti i suoi contorni spiega mollezza, particolarmente nella testa ricercata d' un giovane destinato al piacere. Anche la mossa e le proporzioni sono d' un

effeminato. Gambe, braccia, mani sono false, cioè ristauri moderni.

CRISTO DI MICHELANGELO (*)

E' egli un Cristo, o un manigoldo che impugna fieramente la croce per farne chi sa che? Più cruda è la sua notomia. Pure è lodato da tanti e tanti che credono saper veder, e stiman divino il Buonarroti.

In questo Cristo, nel Mosè, e in tutte le opere scolpite e dipinte, Michelangelo fa pompa sì grande della sua scienza anatomica, che pare aver lavorato unicamente per l' anatomia: e per disgrazia egli non l' ha nè bene intesa, nè bene applicata. Le sue giunture sono poco svelte, le carni piene e di forme rotonde, i muscoli tutti uguali e nella figura e nella mole, onde resta occultato il movimento delle immagini. Niun muscolo in riposo; difetto enorme. Tendini uguali,

(*) Entro la chiesa della Minerva.

li, contorni aspramente serpeggianti, onde escono e non trovano la strada per rientrare. Che disegno dunque, e quali grazie? Come quegli eruditi che ammucchiano tutta la loro erudizione senza discernimento, e sanno tutto fuorchè eleganza e finezza.

Michelangelo prese un mezzo pel fine; studiò molto l'anatomia, e fece bene; prese l'anatomia per l'ultimo scopo dell' arte, e fece male, e peggio per non saperne far uso. Riuscì (chieggo umilmente perdono a tutti i suoi idolatri) riuscì aspro, duro, stravagante, caricato, piccolo, grossolano, e quello ch'è più osservabile, ammanierato, in quanto che tutte le sue figure hanno costantemente una stessa maniera, e lo stesso carattere, così che vedutane una si sono viste tutte.

S. ANDREA DEL FIAMMINGO (*)

Benchè troppo colossale, ha proporzio-

(*) In S. Pietro.

ni convenienti ad un rozzo pescatore. Ma la gamba sinistra pare che non leghi bene col femure, nè questo colle ossa delle isole. Il panneggiamento è facile e grandioso. L'espressione è propria d'un rassegnato a soffrire, ma con qualche affettatezza.

VENERE DI CAMPIDOGLIO.

E' men celebrata, e lo merita forse più della Venere de' Medici. E dove si vede meglio riunita la vera bellezza del sesso bello? Bellezza viva e attraente per le sue grazie. Viso lascivetto: le belle non possono aver altro viso. Palpebra inferiore più elevata per maggior vezzo; occhi poco aperti per tenerezza e per languore; proporzioni delicate, contorni soavi, carni morbide, articoli dolci: armonia in tutte le parti, nel tutto, e nell'azione: azione di sorpresa, semplice, e naturale a tutte le donne che soprafatte nude portan subito le mani dove l'uomo trova le sue più squisite delizie. Vi

Vi si vede il bello fino ne' piedi, che non danno segno d'aver sofferta alcuna fatica nemmen peso; ma quel naso moderno fa rabbia.

S. BIBIANA (*)

Senza nobiltà, e senza bellezza di forme, e mal vestita. Fin il manto è cinto da una larga fascia: e qual donna si cinge il mantiglione, e qual uomo il tabarro? Si sforza d'esprimere, e non esprime niente. Pure si ha questa per una delle migliori opere Berninesche.

FLORA FARNESIANA.

Quel grazioso veleggiamento lascia trasparire le forme e i delineamenti della figura leggiadra benchè gigantesca. Ma questo bello non è quasi che un tronco muliebre, con testa, con braccia, e con gambe non sue; e perciò si è trasmutata in Flora, quando che ha potuto essere piuttosto una musa del ballo.

(*) Nella chiesa dello stesso nome.

FLORA CAPITOLINA.

Questa ha veramente una testa da Flora, cioè da primavera. E' in una bella semplicità d' azione. Il suo panneggiamento non è di tela fina, ma di panno che fa tuttavia conoscere l' andare dell' ignudo, coperto sì, ma non occultato. A questo panneggiamento ha qualche analogia quello di Zenone capitolino.

SANTA SUSANNA (*)

Ha della venustà nel tutto insieme. Il viso è di bella forma, ma con qualche pienezza nella parte superiore delle guance. La situazione della gamba sinistra risente qualche stento. La drapperia è una delle meglio intese tra le opere moderne, ma inferiore di molto alle predette antiche. Questo lavoro è piuttosto un'apparenza che una sostanza di gusto antico. L' espressione è una dolcezza di santa, comprensibile da' santi.

(*) Del Fiammingo nella chiesa della madonna di Loreto.

ERMAFRODITO (*)

Quel maraviglioso che si è creduto tal volta vedere nell'amabile natura e non si è mai visto, la riunione del forte e del bel sesso in un solo individuo, si mira in questa elegante effigie ma non vi si trova perfettamente. Sembra che sogni diletto. Ma sembra ancora che la sua morbidezza venga offesa dalla aggiunta Berninesca di quel materazzo trapunto sì risentitamente, che non di piume, nemmen di lana, ma par ripieno di sassi.

SANTA CECILIA (**)

Giace meglio dell'Ermafrodito questa gentile scultura, benchè insignificante.

LAOCOONTE.

Un vecchio forte convulso dal veleno de' serpi che lo avviticchiano e lo mordono. Lo spasimo gli scorre da per tutto fino ai piedi. Non è questo ancor tut-

(*) In Villa Borghese.
(**) Di Stefano Maderno in S. Cecilia.

to il suo dolore. Ei risente anche quello de' due ragazzi, che gli sono chiaramente figli, i quali gli chieggono aita: ei fa grandi e inutili sforzi per soccorrerli, e più si crucia. Dominano nella sua figura le linee convesse che s'incontrano colle rette e colle concave per mostrare l'alterazione, la quale viene maggiormente espressa dalle forme angolari sì nell'entrate che nelle uscite, affine di rendere più visibili i nervi, e i tendini fortemente stirati. Nella sua tragrande angoscia ei conserva però tal dignità e nel viso, e nel corpo, e nel portamento, che per quanto sia tormentato nulla ha di deforme, onde sembra un uomo d'alta condizione che sappia soffrire. Pare che cerchi di concentrare intorno al suo cuore tutta la forza della mente contro i tormenti che gli gonfiano i muscoli, e gli stirano terribilmete i nervi. Il petto appena si solleva, il ventre è compresso, i fianchi sono incavati: tutto esprime lo

strin-

stringimento, la soffocazione, l'eccesso del dolore e della magnanimità. Il dolore de' figliuoli è anche vivamente espresso, ma in un altro genere: è un dolore meramente fisico, e proprio della loro rispettiva età.

L'idiota il più stupido deve sentire l' energia di tanta espressione. Ma più la sente l'erudito, che vi vede il Laocoonte di Virgilio, il real fratello d'Anchise, il sacerdote d'Apollo e di Nettuno. Virgilio lo fa urlare, anzi muggire come un toro immolato a morte. Ma la nostra statua non ispalanca la bocca; par che sospiri profondamente. Dunque lo scultore è stato più filosofo del poeta, e pare come diretto da Socrate che maneggiò anche lo scalpello, e seppe sì ben soffrire. Gran dose di filosofia è certamente necessaria per esprimere con tanta dignità un sì orribil tormento. Quì è esteriormente grande; ma a guisa del mare, che dagli uragani più veementi

non è agitato che nella superficie, e internamente è in calma. Un personaggio reale e sacerdotale ha da saper sopportare i maggiori strazii. Perciò la sua azione è in riposo, ma in un riposo che non degenera nè in indifferenza, nè in letargo. Se egli si contorcesse tutto, s'imbrutisse, smaniasse, muggisse, l'azione sarebbe naturale sì, ma triviale, e non nella bella natura. Eccola al sublime. E chi non vorrebbe saper sopportare come questo Laocoonte? Sublime è tutto quello che c'inalza sopra noi stessi, e ci dà un vigore che prima non ci sentivamo.

Ma come un personaggio di sì eminente qualità tutto ignudo? Peccatiglio di convenienza largamente compensato dall' energia dell'espressione, la quale non poteva veramente effettuarsi, vestito, quand' anche vestito fosse più sottilmente della Flora.

I putti non sono i più belli nè tra gli antichi, nè tra moderni, fra quali sono

no leggiadri quelli del Fiammingo nelle Chiese dell' Anima , e di Campo Santo. Nel nostro gruppo il putto maggiore ha la gamba destra visibilmente più lunga della sinistra. Pure è questo un capo d'opera della scultura antica. Plinio non si stanca di lodarlo. Ma Plinio più d'ogni altra cosa vi loda i serpenti da lui chiamati *dragoni*. Non si può prelodar l'accessorio senza far torto al principale; e chi loda di questo tenore, pare che non sappia vedere.

Plinio fa questo gruppo d'un sol pezzo, ed è di cinque, bensì di marmo pario. Plinio nomina Agesandro per uno degli Scultori di questa grand' opera, e niuno sa trovare Agesandro fra celebri artisti antichi.

Questo egregio lavoro è lasciato di scalpello, senza pulimento, come la Venere Medicea. Dunque possono essere entrambi o copie, o opere de' tempi non più belli della Grecia; essendo ben verisimile

le, che gli eccellenti greci del miglior tempo finissero i loro lavori.

PIETA' DI MICHELANGELO (*)

E' il più decantato gruppo fra le opere moderne; e con ragione; è un gruppo di prodigi di Michelangelo divino. Cristo morto di 33. anni disteso lungo su le ginocchia della sua madre, che appena ne mostra 18. al di lei visino, alle manine, ai piedini: le di lei spalle però e la vita sono da lavandaja. Ella sostiene tutto quel corpo con tale disinvoltura, che non si sa vedere dove sia la pietà. Grande imbroglio di panneggiamento trattato in piccolo. L'anatomia è al suo solito molta, e l' espressione è un zero. La maggior singolarità è, che un braccio della Madonna è disossato.

APOLLO E DAFNE (**)

Non è questo l' Apollo di Belvedere che

(*) In S. Pietro.
(**) In Villa Borghese.

che ammazza serpenti. Dovrebbe perciò esser più bello e più grazioso, per l'azione più viva e più piccante che gli manca: e gli manca ogni bellezza di forme, che fu interamente ignota al Bernini. Ha in compenso una finezza d'esecuzione nel marmo.

TORÒ FARNESE.

Anche questo marmo è ben lavorato, Ma chi non si lascia sedurre dalla grandezza, nè dalla moltiplicità delle figure, nè dall'artifizio della mano, in gran pate moderna, stimerà poco un'opera d'un' espressione confusa ed enigmatica, almeno per noi altri. Che cosa dunque diverranno tanti gruppi antichi, e tanti mausolei moderni?

MARCO AURELIO.

Chi è quell'uomo colassù nel Campidoglio, che sta a cavallo, non da cavallerizzo, ma con maestosa semplicità e stende la destra, non per spaccare benedi-

nedizioni, ma per annunciare beneficenze insigni? *Egli è il mio Marco Aurelio che dà la pace al suo popolo romano*, risponde ilaremente la Filosofia. *Mira quella testa veramente di carattere: ella è d'un uomo tutto ardore per l'adempimento de' suoi doveri, de' doveri d'un sovrano che ha il peso gravissimo, il peso immenso di fare la felicità del suo popolo. Fino il manto facilmente disposto esprime maestà. Ah perchè le Belle Arti non s'impiegano sempre in soggetti sì consolanti!* E' la Filosofia che così ragiona.

Ma il popolo antifilosofico per instituto non guarda Marco Aurelio, s'incanta al cavallo, encomia il cavallo, ha per animato il cavallo (e sa benissimo che cosa è anima), e vuole che il cavallo marcii. Chi è amico di bestie trova questa bestia in una mossa contraria al meccanismo, credendo che quel movimento non possa durare che un istante. Appun-

to

to quell'istante, preteso difetto, fa tutta la vivezza dell'espressione. Ma la testa del cavallo invece d'esser montonina è bovina. E tale deve essere, e tale è ne' cavalli arabi, i più nobili cavalli del mondo. Ma quelle crespe al collo e alle anche sono troppo affettatamente circolari: la bestia è troppo corta, è panciuta, è gropputa...... Ma per dir questo non erano necessarii due volumi, senza de'quali ognun sa ch'ella è un'opera del tempo di Marco Aurelio, e non di Pericle, non di Alessandro. Dunque saranno più ben intesi i cavalli di Monte Cavallo, opere di Fidia, e di Prassitele. Moltissimo meno, benchè abbiano delle parti non dispregevoli; i celebri nomi apposti non impongono. Sia quel che si voglia del cavallo di Marco Aurelio, esso è il più espressivo di quanti finora sieno usciti dalle scuderie degli scultori antichi e moderni a noi noti, eccettuando però quello di M. Falconet che ci è ignoto. E che c'importa de' cavalli?

ENDIMIONE.

E' forse il miglior bassorilievo rimastoci dell'antico, per la gradazione de' piani e delle lontananze. L'uomo sta bene sdrajato colla sua lancia, e par veramente che dorma: il cane in giusta distanza e in bello scorcio abbaja alla luna; la situazione alpestre è ben ideata. Al confronto di questo è sì meschino il bassorilievo d'Andromeda, e Perseo ch' è nello stesso Campidoglio, quanto è egregio quello dipinto da Mengs.

S. LEONE (*)

Il fiero Attila alla testa d'un esercito di barbari marcia al flagello di Roma, si arresta, si sbigottisce alla presenza del santissimo papa devoto, placido, inerme e inerme tutto il suo seguito ecclesiastico: ma gli volano per l'aria i due apostoli Pietro, e Paolo ben armati e più furi-

(*) In S. Pietro.

furibondi di Attila stesso, che si dava a credere il Dio Marte: e questi sono quelli che fanno il colpo, lo confondono, lo spaventano, lo fugano (Roma però gli pagò tributo.) Il lavoro è buono; ha unità, distribuzione, prospettiva, e ciascuna immagine a suo luogo. I panneggiamenti però sono troppo caricati le forme non bene scelte, e a quegli apostoli potrebbe Attila rinfacciare: *Tantæ ne animis cœlestibus iræ!*

In fatti gli stessi Apostoli nello stesso soggetto trattato prima da Raffaello, sono alquanto più savj nelle loro minacce, e conservano meglio il loro contegno, quantunque spieghino nell' aria masse enormi di corporature. Il Papa, che quì non è più S. Leone, ma Leon X., sfoggia tutto il suo fasto montando una chinea all'ultima moda, papale, col corteggio di porporati eminentissimi, di monsignori, del crocifero, di palafrenieri, fra quali è anche Pietro Perugiano. Quì tutto

to è quiete. Dall'altra parte è Attila tutto è agitato: tutto agitato è il suo esercito, e più convulsi i tenenti generali, i maresciali, gli ajutanti, scompigliati tutti fra loro e co' loro destrieri. Anche l'aria cospira alla loro confusione, non per pioggia nè per grandine, che sarebbe caduta in acconciò purchè avesse risparmiata la corte pontificia, ma per impeto di vento che manda a sbaraglio le bandiere. Il disegno è ben inteso, ma non nella scelta delle forme. La scena è in campagna aperta tra alberi, colline, edificj, fiumi, e monti in confuso: il cielo è risplendente: le masse ben contrastate di bianco, di roſſo, di paonazzo, di mezze tinte....

Ma questo, ognun lo sa, è lavoro di pennellò; e prima di veder quadri giova dalle osservazioni finora fatte dedurre alquante riflessioni, come elementi dell' arte di vedere le produzioni delle belle arti.

RIFLESSIONI.

I. IL primo effetto di tutte le belle arti del Disegno è il piacere della vista; e in particolare il primo effetto della scultura è il piacere della vista per mezzo di effigie scolpite in marmo, in bronzo, e in qualunque materia solida.

II. Il piacere è un' impressione moderata che gli oggetti fanno ne' nostri organi. Se l' impressione è troppo forte, come del Sole mirato direttamente, ci disgusta; se troppo debole, come l' armonia del cielo da niuno ancor sentita, non si sente.

III. Un piacere è più piacere a misura ch' è prodotto da un oggetto perfetto.

IV. Perfetto è quello che non ha nè difetto nè eccesso di quanto crediamo che debba contenere relativamente al suo destino.

V. Questa perfezione ci deve essere evidente, cioè d' un significato facile; la fa-

tica ci dispiace specialmente nel comprendere.

VI. Perfetto riguardo alla vista e all' udito costituisce ciò che si dice *Bello*.

VII. La Natura non ci presenta alcun individuo interamente bello: sempre noi scorgiamo anche nei più bei prodotti naturali qualche cosa di superfluo o di mancante. Vediamo però anche negl' individui brutti qualche parte bella.

VIII. Scegliere le parti più belle, combinarle insieme, e formarne un tutto perfetto; o sia bello, si chiama *bello ideale*. Si suol chiamare anche *imitare la bella natura;* e questa frase è più chiara, perchè in questa scelta niente è d' ideale, ma tutto è preso dalla natura, a un di presso come il fromento, e come tanti grani, e frutti, e fiori, ed erbe, che non si veggono più naturalmente come ci sono presentati dalla industria, la quale però dalla natura li ha ricavàti tutti. Ella, la natura, è il magazzino inesau-

sauribile e sempre aperto, donde l'artista trae i soggetti, che vuole esporre secondo le sue mire.

IX. Lo studio dell'artista è la bella natura; e perciò le arti che hanno per iscopo la imitazione della bella natura, diconsi *belle arti*; e belle diconsi le loro produzioni, una Venere, un Satiro, un Apollo, i serpenti, e i mostri ec., quando ciascuno di questi oggetti, benchè taluni orrendi, contiene nè più nè meno di quello che deve avere confacente al suo uso.

X. L'artista che imitasse la natura tale qual è, mancherebbe interamente al suo scopo. Non vale tanta pena rappresentare quello che si ha di continuo sotto gli occhi. Il vero pregio dell'arte è di esporre quello che non si vede mai riunito in un soggetto. Perciò coloro che si danno a copiare la mera natura, sono soprannominati *naturalisti*, e per quanta manifattura possano mettere in queste loro copie, non meritano certo applauso

grande. Talvolta sarebbero biasimevoli, e tanto maggiormente quanto più fedeli e più esate riuscissero certe loro imitazioni. E chi potrebbe reggere all'aspetto di strazj e di mostri, qualora fossero rappresentati con tale naturalezza che comparissero veri? Se il Laocoonte spaventasse, cesserebbe subito da essere un prodotto delle belle arti, effetto delle quali ha da esser sempre il piacere in qualsisia assunto di gioja o di tristezza, di maestà o di leggiadria, d'amore o di sdegno: lo spavento non è diletto.

Dunque gli occhi dipinti al naturale, o di smalto, o d'argento, come tal volta usarono gli Antichi nelle statue, fanno assai male. Peggio il colorire tutta la scultura: una bella stampa vale più d'una statua colorita.

Secondo questi principj parrebbe che i ritratti non sieno oggetto dell'artista. Il merito veramente non è grande, se il ritratto è meramente ritratto; demerito,

se

se egli è contro la semplicità naturale; per avere del pregio, ha da entrare quanto più può nella bella natura; e vi può entrare benissimo, se esprime la rassomiglianza del soggetto nel viso, se ne fa, per così dire, l'elogio, e tutto il resto sia bella natura.

XI. E' falso dunque che le belle arti del Disegno abbiano fra gli altri loro scopi quello della *illusione*, cioè d'ingannarci col farci creder vero quanto ci presentano. Si è ingannato, e si è illuso chi ha inventata e protetta questa illusione. E chi piange o ride alla più trista o più gioconda produzione delle belle arti del Disegno la più artistamente ideata ed eseguita? Qualunque loro opera si ha da conoscer subito per una rappresentazione non della mera natura, ma della bella natura; non ha da essere illusione, ma verisimiglianza.

La verisimiglianza è nel fingere secondo il nostro modo di concepire: e noi concepiamo secondo quel che vediamo

nella natura. Onde la verisimiglianza consiste nell'attribuire alla natura andamenti conformi alle sue leggi, e alle sue facoltà note. E vi sarà il verisimile sempre che passi un accordo perfetto fra l'andamento della natura e il genio dell'artista, affinchè sia lo stesso accordo tra le di lui opere e lo spettatore che sappia vederle.

XII. Bella natura in ogni opera delle belle arti del Disegno, e in ogni parte di qualsisia opera: nelle forme, nelle proporzioni, negli accessorj de' panneggiamenti, degli utensilj, dell'Architettura, del paesaggio, del campo, e nello scopo di tutte queste cose, cioè nell'espressione. E' il lavoro dell'artista come quello del giojelliere, che brillanta e lega gemme, le quali senza di lui non sarebbero che ricche bruttezze. Orazio ingiojella colla penna, Fidia collo scalpello, Apelle e l'Urbinate col pennello.

XIII. Le forme variano non solo secondo le diverse qualità de' soggetti, ma an-

anche secondo le diverse circostanze nelle quali uno stesso soggetto si trova. Le forme di Apollo non possono esser quelle di Ercole; e in Ercole ancor passivo non debbono esser le medesime di quando è deificato. Di qualunque genere però sieno, vogliono essere sempre scelte. Quì è necessaria la cognizione dell' anotomia esterna, ma senza che ne comparisca lo studio. Ella non è che un mezzo conducente ad un fine grande, che fra poco troveremo.

Nell' uomo, il più bell' oggetto dell' universo, la sua bellezza è nell' evidente apparenza delle sue buone qualità; nella salute, che si riconosce al colorito, e alla forma de' suoi membri, specialmente del viso; nella forza alla robustezza: de' muscoli e delle ossa del petto, delle spalle, e delle gambe agili; nella moderazione al portamento al riposo delle attitudini, alla semplicità delle forme; nella tranquillità della fronte, nella prudenza che si enuncia cogli occhi.

Tutte queste parti sono più delicate nella donna e più gentili. Vi si aggiunge la grazia nello sguardo e' nella bocca, e quel pudore (salsa della dolcezza) sì grato anche quando non si vorrebbe incontrare.

Nella bella natura è una continua varietà, e niente si ripete nello stesso individuo; onde possa tutto fra convesso, concavo, e rotto, frammisto in guisa che ne risultino contorni variamente serpeggiati. Niun angolo senza curva, e niuna curva senza interruzione o inflessione, cioè tutta serpeggiante, o a fiamma, o a onda: così che niuna concava incontro ad un'altro consimile, e niuna convessa contrapposta ad un'altra; e niuna linea della stessa proporzione e dello stesso carattere come l' opposta dall' altra parte. La convessa ingrandisce, la concava dà leggerezza, e la dritta nobiltà. Varietà insomma continuata in tutti i contorni, e in tutte le proporzioni, se si

si vuole grazia senza questa varietà si cade nel freddo, e nell'ammanierato.

Il profilo del viso delle migliori statue greche è una linea quasi retta, cioè dolcemente piegata nella direzione del naso e della fronte. Quanto più profonda è l'inflessione che separa dalla fronte il naso, altrettanto disaggradevole è il profilo.

La bellezza de' sopraccigli consiste nella finezza e nella sottigliezza de' peli: più il tratto è fino e poco incurvato, più l'occhio annuncia la calma. Gli scultori antichi per esprimere il pelo nero, e in conseguenza la severità, davano non so che di tagliente e di acuto ai sopracigli, come ne' Giovi, ne' Plutoni ec. Alle Deità di pelo biondo, alle Veneri, ai Ganimedi, agli Apolli questo tagliente di sopraccigli non apparisce.

La chioma nelle sculture antiche è ordinariamente riccia. Nelle teste muliebri, principalmente delle fanciulle, i capelli sono tirati in dietro, e annodati ver-

so

so l'occipite, ma serpeggianti e incavati di tratto in tratto, per produrre lumi e ombre, e per mostrarne l'abbondanza.

Alla fronte piana e serena conviene il naso quadrato, cioè non affilato, ma larghetto e pieno nel dorso. Le guance pienotte producono fronte divisa in più parti pel maggior volume de' muscoli. Una fronte libera ed elevata è confaccente alla vecchiaja. Naso dritto, e bocca dritta denotano tranquillità. I labbri tinti del più bel vermiglio (non già nella Scultura) l'inferiore più pieno del superiore, per passare al mento, la di cui bellezza è nel suo ritondeggiare, e non nella pozzetta, la quale è un accidente anche nelle guance.

Gli antichi non davano l'aria ridente che ai satiri, per esprimere la dissolutezza, l'intemperanza, la grossolanità, la follia. Erano scrupolosi fino nelle varie forme degli orecchi tirati a finimento.

Gli occhi belli erano presso gli antichi

chi di minor lunghezza che presso di noi; grandi però nella forma, nel taglio, e nell'esatta incassatura. Le ossa d'intorno non grandi, nè il jugale rilevato, per non islargare la faccia, e per non renderla triangolare.

Gli antichi stimavano bello nelle figure virili un petto superbamente inarcato. Nelle donne amavano un seno ristretto, terminato in collina, colle mammelle piccole e puntute: a queſto effetto egli-no mettevano della polvere di marmo di nasto nel petto delle fanciulle, per impedirne il gonfiamento.

La bellezza d'una mano giovanile greca consisteva in una pienezza moderata con tratti appena visibili, consimili alle ombre dolci, ne' nodi delle dita. Le dita ben fusselate, e dove si hanno da formare le fossettine nelle mani pienotte non indicavano alcuna giuntura, nè incurvavano l'ultimo articolo, come praticano i moderni. Le gambe grassotte con

ti-

tibie, e con cartilagini appena sensibili; così che il ginocchio forma dalla coscia alla gamba un rialzamento dolce e uniforme, e non già interrotto da saliscendi era loro pratica costante. Non ristringevano i piedi, come facciamo noi altri forse per l'abuso delle nostre scarpe strette: meno il piede è ristretto, più è nella bella forma naturale fino le loro unghie sono più spianate delle nostre.

Giammai esagerazione di muscoli: sempre i più belli e i più convenienti al soggetto, e alla semplicità delle forme e delle attitudini. Quanto più di movimento e di contorsioni si mette ne' tratti e nella musculatura, più si degrada la nobiltà. L'uomo grande gesticola poco, e si affanna meno: un tratto indica la sua passione; ma gli si leggono nel tempo stesso gli sforzi ch'ei fa per contenerla, e per frenarla secondo la regola della prudenza, del decoro, della giustezza. Le attitudini degli Dei sono conformi alle lo-

ro

ro eminentissime dignità. Non si sono ritrovate che due divinità greche colle gambe incrociate, e co' piedi in situazione villana, e chi sa perchè.

Se niuna figura deve esser convulsa, niuna deve nemmeno aver terminata la sua azione: resterebbe allora fredda e quasi morta. Finito un passo, un gesto, un moto qualunque, l'immaginazione non va oltre; ma se l'atto è ancora da terminarsi, ci immaginiamo altri movimenti, ed ecco la figura in vita.

XIV. Le proporzioni consiſtono nelle differenti dimensioni degli oggetti paragonati fra loro; o sia nel rapporto, o nella convenienza delle parti fra loro e col tutto. Le proporzioni delle belle arti non sono le proporzioni matematiche.

L'unità e la varietà producono l'euritmia e la simetria.

L'euritmia divide per così dire l'oggetto in due: mette nel mezzo le parti uniche, la testa, il naso, la bocca; e di

quà

quà e di là in ugual distanza quelle che sono replicate, gli occhi, gli orecchi, le braccia ec. Ciò forma una specie d'equilibrio, che dà all'oggetto ordine, libertà, grazia.

La simetria va più lungi: entra nel dettaglio delle parti, le paragona fra loro e col tutto, e presenta sotto uno stesso punto di vista l'unità, la varietà, e il concerto piacevole di queste due qualità fra loro. E' la simetria il complesso de' rapporti.

Nelle opere dell'arte il gusto richiede perfezione d'euritmia e di simetria, non come sono gli oggetti nel suo tutto naturale, ma in un tutto scelto.

Le dimensioni non sono che i mezzi per i quali si giunge ad istruirsi delle proporzioni, e a farsene idee giuste.

La prima varietà delle proporzioni del corpo umano non è il diminutivo esatto dell'età susseguenti. Un fanciullo non è un picciol uomo: sarebbe un nano; è un fanciullo.

Il

Il bel sesso ha le sue proporzioni differenti, come ha differenti le forme. Minore altezza, collo più lungo, torace più stretto, cosce più corte, anche più lunghe, piedi più ristretti, muscoli meno apparenti; onde contorni più soavi, e movimenti più dolci. Tutto ciò varia secondo il vario stato di fanciulle, di donne, di gravide, di attempate, di vecchie. Insomma le proporzioni, e le forme che costituiscono quel che si chiama Disegno, sono relativi ai caratteri, de' quali or ora.

XV. Il Disegno è dunque l'arte di dare a ciascun oggetto la sua vera misura e proporzione, e di compire le forme con contorni diversi, per fissare le attitudini e l'espressioni di qualsisia figura in qualunque caso. Studio immenso, perchè la natura si diversifica all'infinito: conservare in ciascuna figura un'esatta apparenza di proporzioni in ogni diversità di mosse, di lontananze, di scorci; variare

le

le proporzioni secondo il carattere de' soggetti; mantenere l'equilibrio in tutta la sorte di situazioni e di movimenti; dare preponderazione dove occorre, e cessazione di moto ne' corpi non viventi; diversificare le attitudini, e conservarle sempre naturali; e mettere del contrasto e dell'opposizione nelle mosse, nelle arie di teste, ne' portamenti, e senza stento veruno, contornare leggermente con brio; esprimer molto con pochi tratti, ma senza secchezza; è rozzezza, anzi con grazia e con eleganza, sicchè risultino carni morbide e sugose come carni, ma gradatamente dall'amabil delicatezza giovanile fin alla veneranda e orrenda vecchiaja, dalla gentil pastosità delle Veneri fino alla nerboruta musculatura degli Ercoli, e fino alla divinità degli Apolli: tutto ciò è Disegno; e tutto ciò non è che un mezzo.

XVI. La grazia non è che la stessa bellezza più delicata, più soave, più amabi-

bile. Ella proviene dalle facilità, dalla pieghevolezza, e dalla varietà de' movimenti, e dal passaggio naturale e agevole da un movimento all'altro. Che grazia ne' fanciulli per quelle loro mosse semplici, franche, snelle! La loro ingenuità, la compiacenza, la curiosità innocente, la semplicità, il fastidio, le querele, e fin le loro lagrime sono suscettibili di grazie.

XVII. La riunione di tutte le grazie fa l'eleganza. Questa suppone su una parte esatezza, purità, regolarità, e dall'altra parte esige franchezza, e libertà nobile con una cert'aria di naturalezza, che senza nuocere alla correzione nasconde lo studio e l'artifizio. Combinazione difficile: E più difficile è l'esporre cose nobili con eleganza, o cose semplici senza trivialità.

L'eleganza e la grazia hanno luogo non solamente nei disegno, ma in tutte le altre parti della scultura, e d'ogni altra arte bella.

XVIII. Il principal merito dell'uomo

 è nel

è nel suo corpo, e non già ne' suoi abbigliamenti, i quali non gli sono che accessorj, servangli per bisogno o per ornato. E' vero ch' egli ama gli ornati più del bisogno stesso; ma per quanto gli sien cari, fino a sbaragliare le sue sostanze e la sua felicità per procacciarsene de' superflui, e per lo più incomodi e ridicoli, chi però darebbe un suo piede per tutto Lion, pel Perù, per tutte le gemme dell' Indie? Ma non tutti i corpi si possono sempre effigiare nudi, nè da per tutto nudi. L' abile attista li sa veſtire, e adornare secondo il bisogno, ma senza occultarne mai le forme principali; sa scegliere le drapperie convenienti, e sa disporle come richiede la convenienza de' varj assunti.

Presso gli antichi i panni si supponevano generalmente come bagnati, non solo nelle statue, ma anche nelle pitture. Fanno a maraviglia, qualora sieno senza magrezza: lasciano meglio ravvisare le for-

forme più sensibili del corpo; sono meno imbarazzate e più espressive. Ma tal volta sono si secche nelle pieghe longitudinali, e così fredde che pajono corde, o scanalature di colonne. Lo spazio delle pieghe, e la loro qualità non deve perciò essere uguale; i loro assetti, e le profondità producenti ombra hanno da variare armoniosamente: i piani di ciascuna piega non hanno mai da fare angolo acuto di ombra o di lume: si distruggerebbe così ogni riposo. Rare sono le sculture antiche di panni non bagnati: se ne veggono due buoni esempj in Campidoglio nella Flora e nel Zenone, ne' quali la drapperia è spiegata più in grande, ma con sobrietà. Men sobrj sono in ciò i migliori moderni, Gros, Busconi, Rossi, Fiammingo. Chi ha poi lavorato di svolazzi e di cartocci, come il Bernini, ha preteso dare maggior leggerezza all'opera e ha fatti scogli.

La varietà de' drappi è una ricchezza

non solo per i colori, ma per le forme, per le qualità, e specialmente per la disposizione delle piege e delle parti. Quì spicca la nobiltà dell'artista, se egli sa aggiustarle con una semplicità facile intorno ai membri, conservando un carattere di leggerezza e di grazia. Le vesti colla loro agitazione servono anche molto ad esprimere l'agitazione che vien prodotta da movimenti forti.

Anche i capelli, giacchè si hanno per ornamenti al pari delle vesti, si debbono risentire dell'agitazione delle vesti, e della persona, non mai però disordinati a furia, come neppure sì compassati da ravvisarvi il frisatore.

XIX. Alle forme, alle proporzioni, ai panneggiamenti si riferisce la varietà dello stile, il quale si distingue in grande, in mezzano, e in piccolo.

Qualsisia cosa è composta di parti, ciascuna delle quali è formata di altre parti minori, e ciascuna di queste contiene

tiene delle altre parti ancora più piccole, e così all'indefinito. La faccia per esempio è composta di fronte, gli occhi, di naso, di mento: ecco alcune parti principali necessarie. Ciascuna di queste è composta di altre minori, di parecchie ossa, di muscoli, di nervi ec. e ciascuna di queste di altre ancora più minute. Chi effigiasse microscopicamente i pori e la lanugine, che farebbe che picciolezze, come si è fatto da tanti e tanti, e ogni picciolezza dispiace. Lo stile grande dunque sarà quelle che mostra le sole parti grandi e necessarie componenti un soggetto. Il grandioso ci piace, non ci fatica, e pare che c'ingrandisca; on- onde si deve impiegare in tutte le parti della composizione, perchè *col meno possibile si ha da fare il più possibile.* Massima chiara d'universale importanza, e frequentemente negletta non solo negli affari di diletto, ma anche ne' più interessanti della medicina, della

giurisprudenza, della politica. Come si riuniscono tutte le belle arti nell'*Opera*, e ne risulta un capo d'opera de' più insulsi, così i Medici infilzano sistemi di rimedj, e ci fanno cadaveri; i Forensi ci danno il moto perpetuo, e ci riducono alla mendicità; i Legislatori complicano gran macchine di leggi, per non farci mai saper le leggi.

XX. Tutta questa scelta di forme, di proporzioni, di attitudini, di panneggiamenti, di stile, e di qualunque altra cosa, non è che un mezzo tendente all' espressione.

L'espressione è in generale l'arte di rappresentare qualunque soggetto convenientemente alla sua natura, e alla situazione in cui si mette: gli scogli, l'acqua, le piante, le bestie, hanno la loro espressione, e diconsi bene espresse, sempre che le loro rispettive proprietà e qualità costituenti sieno bene rappresentate. Ma in particolare l'espressione dell'uomo, il

il soggetto più stimabile per noi altri uomini, è l' arte di rappresentare convenientemente i suoi affetti interni per qualunque sorte di segni esteriori.

In questa espressione specialmente ha da spiccare la bella natura, dopo d' aver colla maggior diligenza osservato come gli uomini, come uno stesso uomo si modifichi secondo le sue varie passioni.

XXI. La nostra macchina è talmente montata che ad ogni colpo, o sia ad ogni passione piacevole o dispiacevole prende modificazioni diverse, e fa altrettante mutazioni di scena. Se l'artista ha da saperle esprimere, lo spettatore ha da saper vederle.

Ognun vede che il gran giuoco delle passioni si spiega principalmente nella testa. Ella si abbassa innanzi nell' umiltà, nella vergogna, nella tristezza; pende da un lato nella pietà, nel languore; s'erge nell' arroganza, si fissa dritta nell' ostinazione, fa un moto in dietro nella

sorpresa, e reitera molti movimenti nel disprezzo, nel dileggio, nella collera, nell' indegnazione. Il viso è più espressivo, e gli occhi ancora più. All' afflizione, alla gioja, all' amore, alla compassione, alla verecondia, gli occhi si gonfiano, si oscurano, vanno in lagrime: i muscoli si tendono, la bocca si apre. Ma quì non si vuol fare un quadro degli sfumamenti d' ogni passione. Tutti i membri del corpo hanno il loro linguaggio: i gesti e le attitudini suppliscono alle parole, e le rinforzano. Napoli ne fa grand' uso, ma risibilmente.

XXII. Qualunque soggetto ben espresso si dice ben caratterizzato. Il Carattere proviene dalla essenza e dalla qualità d' una cosa, e la distingue dalle altre della stessa specie. Le inclinazioni degli uomini considerate relativamente alle loro passioni, formano i loro caratteri.

Carattere viene da incidere, scolpire, imprimere. Egli è la disposizione abitua-

tuale, per cui si è portato a fare, e si fanno delle azioni d'un certo genere più facilmente che d'un genere opposto.

Non si dà uomo senza carattere, e chi si crede non averne alcuno, e si prende per un Proteo, ha carattere: ha quello di non averne veruno, per cui si contradistingue dagli altri. Il talento di distinguere con distinzione i tratti caratteristici, fa una delle parti principalissime dell' arte di effigiare e di vedere.

Tre generi differenti di circostanze modificano il carattere. Primo Nazione e secolo. Secondo Età, rango, e costume. Terzo Genio, temperamento, individuo. Quindi il lontano ci tocca meno, ed è più difficile a cogliersi. Spiccano più i caratteri quando è tra loro del contrasto, ma senza affettazione. Si han da conoscer subito le figure diversamente caratterizzate, come se da lungo tempo si fosse vissuto con esse.

I Greci erano eccellenti nell'effigiare i carat-

caratteri. In Atene si teneva scuola pubblica, per disegnare soltanto fisonomie. La testa d' Alessandro annunzia subito un ambizioso di conquistare l' universo, e si riconosce all' occhio tondeggiato, saliente, pieno di fuoco, rivolto in su; al mento, alla bocca avanzata, un poco aperta; ai sopraccigli ec.

Un Re in collera non vuol essere nella collera d' un cittadino; il dolore d' un Eroe non è il dolore d' un effemminato. Intristire il viso non è un rendere l' espressione più viva: la bellezza delle forme è combinabile colla più violenta passione. Il gusto fino sa distinguere l' accessorio dal principale; e con indizj accessorj si può colpire l' espressione la più forte.

La più sublime bellezza, dice Cicerone, non fu data in ugual grado a tutti gli Dei: a ciascuno la sua, come ad ogni attore la sua parte conveniente.

Dell' Espressione.

XXIII. I Caratteri e le passioni costituiscono l' espressione. L' espressione è l' ar-

l'articolo il più importante delle belle arti, perchè il loro fine è d'eccitare idee e sentimenti: e il mezzo è di esporre idee felici, ed esprimerle bene. Le più mirabili invenzioni sarebbero vane, se non si avesse la maniera di esprimerle. L'espressione in una composizione qualunque ha da render visibile l'interno più nascosto. Ogni figura deve sembrare aver vita, pensieri, sentimento, secondo il suo rispettivo carattere, e secondo l'impressione da cui in quella circostanza è colpita.

Effigiare per mezzo di alcuni tratti su picciol marmo, o su poca tela, effigiare in grandi comparse, esseri che pajono viventi, e sì attivi e sì belli che non mai o di rado si trovano riuniti nella società, è una delle invenzioni delle più onorevoli all'uomo. Le belle arti raccolgono tutte le belezze, le fissano per sempre, e in una maniera sì gradevole, che non se ne sazia mai chi sa vederle. L'espressione fa dunque la metà del meri-

to

to dell'artista, e più della metà ancora, se egli sa il fine dell'espressione, e di tutte le belle arti.

XXIV. Ma dove e come veder possiamo noi e studiare la bella natura delle forme, delle proporzioni, e de' caratteri degli uomini? E dove specialmente il nudo dell'uomo, il quale ormai si arrossisce di mostrarsi nudo anche agli occhi suoi? tanto è deformato dalle fasce, dalla culla, da' busti, da' lacci, dalle mode, dalle carezze, dalla inerzia! Noi non siamo scarsi di passioni, ma conveniamo tutti a non palesarne alcuna. Si nasconde fin l'amore. Alla sola noja si dà tutta la briglia, e la si lascia signoreggiare anche nelle conversazioni e negli spettacoli più raffinati. Tutto il resto è mentito dà portamenti, da' gesti, da' tratti. Non occorre parlare del colore, specialmente nelle donne, le quali non vogliono più color proprio. Siamo sempre in maschera.

I Gre-

I Greci pel loro clima, e per la costituzione del loro governo ebbero il vantaggio di vedere la natura umana in assai miglior aspetto: la videro bella, e la resero ancora più bella per l'amore e per la stima che nudrirono per la bellezza e per la grazia. Istituirono fin una pubblica festa, in cui si premiava chi fra la bella gioventù sapeva dare baci più belli e più soavi. Poterono dunque studiar bene la bella natura sull'originale, e per i loro usi, per le loro maniere, per le ricompense pubbliche giunsero ad esprimerla sì eccellentemente, che le lor produzioni sono fin da' più augusti tempi di Roma divenute gli esemplari di tutti gli artisti delle nazioni più culte.

Si maneggiano pure di notte e di giorno gli esemplari Greci, non si farà che conoscere la natura di seconda mano, cioè per le opere altrui, copiando, o imitando altri imitatori. Perciò le nostre scuole sì sterili di genj. Chi descriverà meglio

una

una battaglia, lo spettatore, o chi la rileva dalle altrui descrizioni? Pure finchè non ricusciamo a dare un altro torno alla nostra politica, non possiamo imparare a veder meglio che nelle statue antiche. E chi vuol essere veramente espressivo, si alimenti ancora di Orazio e di Tacito.

XXV. Ma tanta pena di osservazioni, di riflessioni, di criterj, e di teoria, e di pratica, per un semplice diletto della vista? Questo è il grande scopo delle arti del Disegno? No. Il diletto della vista si è dichiarato il primo effetto delle belle arti, ma questo effetto non è il loro scopo finale: è piuttosto, per così dire, un conduttore ad uno scopo assai più importante.

La vista d' una cosa bella ci piace, ma questo piacere non deve finir là, ci ha da recar qualche bene. I piaceri quanto più vivi, tanto più sono necessarj ed utili. Il piacer massimo è il più necessario e il più interessante. I veri piaceri sono bisogni fertili di utilità: gli sterili sono insulti,

ti, vani, abusi, o larve di piaceri. Una corsa di cavalli dà un piacere effimero agli spettatori, ma un piacere reale al padrone della bestia premiata. Si ha diletto a pulcinella, e si resta pulcinella. Che sarebbe d'una bella decorazione d' Architettura, la quale non servisse che per i soli occhi senza passare più oltre? La natura ci dà de' bisogni per indi darci de' piaceri, per finalmente darci per mezzo di questi qualche utilità grande. Ella dunque per il bello ci vuol portare al buono.

La natura abbellisce alcuni oggetti per renderceli più amabili, e imbruttisce altri per farceli più odiosi: tutto per nostro maggior bene in questo nostro mondo il migliore de' mondi possibili. Perchè la cicuta sì trova, il rospo sì ributtante? E poichè la ragazza sì leggiadra, e la vecchia sì orrenda? Per nostro maggior bene. I fiori non sono che per i frutti. La natura non ci dà malanni ad unico riflesso di affliggerci, nè gioja per ralle-

legrarci soltanto, ma per altri maggiori beni. L'uomo nell'arte ha d'aver lo stesso fine che ha la natura: piacere sì, ma per via del piacere utile; cioè ha da renderci migliori coll'attaccarsi agli oggetti più belli fecondi di utilità.

Il primo che alle arti diede il nome di belle, si accorse certamente, che la loro essenza è di legare l'aggradevole all'utile, abbellendo le cose necessarie che servono ai nostri bisogni più frequenti. Il primo selvaggio che volle mettere nella costruzione della sua capanna, e seppe osservare nell' insieme una proporzione adattata al comodo e alla solidità, fu l' inventore dell' architettura. Il primo Pastore che rese più elegante la forma della sua fiasca, e abbozzò alcune incisioni nel suo bastone, inventò la scultura. E inventò la pittura la prima Pastorella, che sul muro delineò con un carbone i contorni dell'ombra del suo amante. Ma per valutar l'uomo, non bisogna considerar-

lo

lo nella sua infanzia, ma quello ch'egli è nella sua maturità.

A misura che i piaceri si sono più raffinati, e composti come di piaceri sopra piaceri, le arti hanno richiesta più acutezza d'ingegno, mettendo a contribuzione tutte le scienze; e si sono fatte arti nobili e scientifiche, distinguendosi tra meccaniche che non richieggono che un lavoro materiale, e liberali o belle, le quali oltre la pratica hanno la teoria e la facoltà di eccitarci sentimenti grati. Queste, benchè non le più necessarie, sono le più difficili, e per conseguenza le più nobili, e le più degne d'onore pel loro scopo.

L'essenza delle belle arti è di mettere gli oggetti, che ci cadono sotto i sensi in istato di agire su di noi con una energia particolare che ha la sua sorgente nel piacere. Una pittura non merita di passare per quadro, una casa non fa un pezzo d'architettura, nè un marmo una statua, se non quando l'opera dell'artista

E ha

ha una bellezza tale, che per mezzo del piacere attrae la nostra attenzione.

Le belle arti dunque incominciano dal dilettarci, ma non si fermano là. Il loro diletto ha da esser fecondo d'utile e d'instruzione per renderci sempre migliori. Onde si può, e si deve anzi stabilire per iscopo generale di tutte le belle arti *l'utilità piacevole e facile*.

Nelle belle arti del disegno questa facilità di Utile sarà per mezzo del diletto della vista. Il loro trionfo dunque sarà di consacrare l'incantesimo delle loro grazie ai due maggiori beni dell'uomo, alla *verità*, e alla *virtù*. Ecco lo scopo finale, il grande scopo delle belle arti del disegno.

Senza di questo oggetto il Parnaso non sarebbe che vanità e seduzione. Le belle arti col presentarci il perfetto ci han da rendere perfetti. Dandoci elleno il buon gusto, la scelta, l'ordine, ci preparano al nostro miglior essere. Sono una specie di truppe ausiliarie che ci portano alla

vir-

virtù col rendercela bella, quanto brutto il vizio per farcelo abominevole. Cicerone voleva perciò presentare a suo figlio una immagine bella della virtù per farnelo innamorare. Elleno sono i soli mezzi per ispirare la passione generale del bene, rendendo la verità attiva e benefica. Il bello è la gran molla del vero interesse morale. L' uomo formato dalle belle arti è d' una sensibilità depurata, per cui diviene d' una probità attiva, cioè un benefattore illuminato. Senza quest' ultimo fine elleno sono abusive o insipide; e per disgrazia lo sono state in gran parte; ma nol saranno più, e per non esserlo faranno parte della legislazione, la quale le farà andar sempre dritte al loro grande scopo.

XXVI. Il legislatore 1. non permetterà che le belle arti vadano alla stravaganza, al buffonesco, al balocco; e a quest' effetto egli saprà istillare a tutta la nazione il buon gusto. 2. Non permetterà che niuno pubblicamente l' eserciti

senza riprove certe del suo talento, e della giustezza delle sue intenzioni. 3. Farà che ogni produzione, ogni festa pubblica e privata porti l'impronto dell'utile, come la moneta e il metallo prezioso. 4. Le farà penetrare fino ne' tugurj, un contadino che sa viver con gusto, saprà esser miglior agricoltore.

Le belle arti non han bisogno di ricchezze, ma di direzione: i veri mecenati sono direttori.

XXVII. L'*estetica*, la scienza de' sentimenti, non abbraccia quelli del tatto, del palato, dell'odorato, i quali benchè agiscono il più fortemente in noi, sono però troppo grossolani, e non convengono alle belle arti, perchè non migliorano la nostra ragione; altrimenti il paradiso di Maometto sarebbe il vero Parnaso, e i profumieri, e i cuochi sarebbero i principali artisti. E' vero che anche questi mestieri sono prezzabili, specialmente quello della cucina (e che male nominar

minar la cucina se oggi quasi tutto si riduce a cucina?) qualora solletica il gusto senza aggravar lo stomaco, il cuoco in tal caso è un benefattore, ma non va che indirettamente all' intelletto.

Le belle arti sono per l'udito e per la vista, la quale sebben faccia impressioni men forti di quello, le fa però più estese e più moltiplicate, e confina quasi coll' intendimento puro.

XXVIII. Il gran principio d'ogni artista in qualunque composizione è di procurare che l'insieme, e ciascuna parte della sua opera produca l'espressione la più favorevole sopra i sensi e sopra l'immaginativa, per eccitare tutte le forze estetiche a imprimersi questa espressione indelebilmente. Ma come si può questo effettuare senza gusto e senza intelligenza? Vuole essere scelta di soggetti proprj e propriamente espressi a influire sul cuore e su la mente per mezzo del diletto degli occhi. Dunque gusto squisito, ragione

ne sana, cognizione riflessiva de' costumi, buon uso de' talenti, colpo d'occhio d' osservatore penetrante per isceglier quello che più generalmente piace e interessa.

XXIX. I caratteri più interessanti sono quelli degli uomini nelle loro azioni morali. Se sono ben disegnati, ci mettono in istato di leggere nel loro cuore, di presentire o prevedere i loro sentimenti, e conoscer le molle che li han fatto agire. I caratteri sono i ritratti dell' indole, e chi sa maneggiarli ed esporli bene, ci fa sentire le altrui qualità con nostro utile: diveniamo savj con M. Aurelio, prudenti con Ulisse. Ecco l' impero degli artisti sul cuore degli spettatori. I personaggi da noi approvati ci toccano più fortemente, e quelli che più ci dispiacciono ci danno aversione. Dunque scelta del più bello e del più interessante per chiunque non è automato.

Non s' intende perciò rigorosamente escluso per sempre ogni soggetto giocoso: l' uo-

uomo ha bisogno di giuochi; tale era quello dello sposalizio d' Alessandro con Rossane dipinto sì graziosamente da Etione, descritto da Luciano, imitato da Raffaelo nella farnesina, e trasportato nell' Henriade.

XXX. Il merito non è nell' estensione dell' invenzione, ne' nella moltiplicità e proprietà delle figure e de' gruppi: questi non sono che mezzi, e chi si ferma ne' mezzi non giunge mai alla meta. Il gran merito finale è nella forza e nella varietà de' caratteri scelti, ben' espressi e sempre istruttivi.

XXXI. Ogni carattere può servire agli artisti, purchè abbia le tre qualità seguenti. 1. Non triviale. 2. Ben deciso 3. Vero ed esistente nella natura; se è arbitrario e gigantesco non ci toccherà. Un albero sia il tale albero colle tali foglie, co' tali fiori, co' tali frutti, e nel suo giusto sito.

Scelta del soggetto. del vero naturale.

XXXII. La scultura, dopo la storia, è il deposito delle virtù e de' vizj. Sceglie, e deve scegliere soggetti interessanti,

e li esprime bene per riempier un cuor sensibile d'ammirazione per la vera grandezza, d'amore pel bene, d'abborimento pel male. Callicrate scultore definiva la scultura *l'arte d'esprimere i costumi*. Ella può produrre grandi effetti. Cesare in vedere la statua d'Alessandro cadde in profonde meditazioni, pianse, sospirò, esclamò *e io non ho ancora fatto niente per la mia gloria?* Non l'avesse mai veduta. Non intese la vera gloria, e rovinò la patria in perpetua schiavitù. Avesse vista la statua di Timoleonte. I nostri Pasquali e le nostre Marie sono specchi di virtù sublime e feconda fin agli ottentotti ed agli uroni.

XXXIII. Per aver queste salutari emozioni bisogna che la rappresentanza piaccia. Per sentire questo piacere, e molto più per eseguirlo, vuol esser quella delicatezza di fibra che riceva un'impressione moderata ma viva, e un cuor sensibile che se ne invaghisca.

Questa sensibilità deve diriger l'occhio all'

all' osservazione della natura e della società. Senza osservazioni come possiamo sviluppare quel germe che si sviluppa allo sviluppamento altrui? La virtù osservata fuor di noi è un color fecondante che fa germogliare i semi di virtù già disposti nel nostro seno. Qual maraviglia che gli artisti greci sieno riusciti eccellenti nell' espressione, eglino che aveano sotto gli occhi la nazione che dava l'elasticità più libera a tutte le disposizioni naturali e acquisite dell' intendimento e del cuore? Un Fidia, un Apelle in Groenlandia sarebbero stati incapaci d'esprimere un solo sentimento delicato. Il commercio intimo degli uomini esercitati a cose grandi fa grandi gli artisti e i conoscitori dell' espressione. Non è il compasso, nè la regola che dà l'espressione, è la natura, è il mondo in azione che riscalda il cuore.

XXXIV. Dalla osservazione e dalla riflessione viene la scelta, cioè un gusto depurato da sapere in ogni genere discernere ed eleggere il meglio. Il

Il gusto è un sentimento del bello, e delle varie gradazioni e delle varie specie del bello. Chi ama più il patetico, chi il gajo, chi il serio; e ciascuno chiamerà eleganza il suo prediletto gusto. Questa diversità proviene da differente disposizione d'organi, da carattere particolare, dall'età, dal sesso ec. qui non entra disputa. Ma v' è un gusto generale per i ben organizzati, per i sufficientemente esercitati e istruiti, i quali convengono (la maggior parte) sul grado di preferenza per tutto quello ch' è sottomesso a regole e a giudizj comuni. Se nemmeno quì si trova uniformità perfetta, è per le differenti passioni e per i pregiudizj dell'abitudine. *Prendi prendi gli occhi miei, e vedrai come me*, diceva un Argo.

Per veder bene, vedi la natura e la società in ogni aspetto: esamina, confronta, scegli, e imparerai a vedere le produzioni delle belle arti. Non basta. Biso-

sogna spogliarsi d'ogni prevenzione per non prendere una nuvola per Giunone. Non ti lasciare imporre dalla celebrità degli autori. Oh quanto è raro il gusto sincero! Si vede ordinariamente per l'altrui bocca, si loda per gli occhi altrui. *Prendi per guida il tuo proprio sentimento, e non l'opinione del volgo*, disse l'oracolo a Cicerone; ma non so se l'oracolo circoscrivesse i limiti al volgo. Bisognerebbe che le opere fossero anonime. Fattile. E fatti un colpo d'occhio giusto procurato con incessante esercizio onde sappi discernere le minime variazioni delle forme, delle proporzioni, delle attitudini, degli accessorj, de' caratteri, dell'espressione.

XXXV. Anche l'utilità dilettevole ha da esser tratta dalla bella natura: la bellezza sarà in ragione dell'importanza del soggetto. Che poi un Callicrate incida su d'un grano di miglio un verso di Omero, tutto Omero, e faccia un carro d'avorio da nascondersi sotto un'ala di

mosca; e che Mirone formi una vacca seducente tutti i tori, non saranno queste che mirabili inezie per gli occhi, come per gli orecchi le canzoncine, i sonetti, le orazioni, le sinfonie, e tante altre bagatelle sonore, per le quali forse si suda più che per soggetti utilmente belli: fatica certamente più chi si smarrisce che chi va per la strada dritta.

XXXVI. Qualunque oggetto si vegga nelle belle arti, si ha da conoscer subito che cosa fa, chi è, che significa, che vuole, che ci dice di bello e d' importante. Io ritratto non dico nulla, perchè nulla di rimarchevole ho mai fatto. Perchè dunque tanti ritratti? E quel Mosè Buonarrotesco, che ha fatte mirabilia, che cosa fa colà.

Nel Laocoonte si può ammirar sempre la bella espressione della sublime sofferenza.

L' Apollo è la bellezza virile congiunta alle più belle doti del cuore e della mente.

La bellezza del sesso bello è la Vene-

re.

re. Gli stessi anacoreti bisogna che ne risentan subito il significato, giacchè (almeno secondo Linneo) lo risentono non solo tutti i vegetabili, ma fin i corpi inorganici, e tutti gli elementi. Tutta la natura (sempre secondo Linneo) è in amore, il quale è forse più squisito e più intenso nel genere degli uomini, i quali farebbero gran peccato, se si dipartissero da Venere, *degli uomini piacere e degli Dei*. Ma non sempre Venere.

L'Uomo ha bisogno ancora di virtù, di probità, di beneficenza universale (sinonimi), e da questo bisogno egli trae il più magnifico de' piaceri. Ecco là un Marco Aurelio. Se il solo nome fa l'apologia dell'umanità, e consola, qual ardore all'esercizio del bene non dovrà produrre la sua effigie nella più bella azione che possano fare i sovrani intendenti del loro non mai abbastanza ben inteso mestiere? Egli dà la pace al popolo nell' atto il più maestoso e più semplice. Ma sento che ancora vi sono guerre.

XXXVII. Dunque l'influenza delle belle arti non si è generalizzata, ovvero elle non hanno mai colto il loro vero punto, o forse non l'hanno mai avuto in mira. Si sono impiegate per i Trajani e per gli Antonini, come per i Neroni, e per i Caligoli; si sono nobilitate e prostituite; sono significanti e insignificanti: tutto a caso e a capriccio.

XXXVIII. Non è incredibile che le belle arti sieno indigene a ciascun paese: fanno però i loro viaggi. Non so se dall'Egitto passarono in Grecia; so bene che dalla Grecia passarono a Roma, dove degenerarono. Si sa che risorte in Italia si sono dall' Italia diffuse per le più culte contrade d'Europa. Non sono giunte però mai in verun luogo alla vera perfezione. Nella sola Grecia vi si avvicinarono, perchè fecero parte della legislazione, la quale non ammise nè premj, nè elogi per gli artisti, e per le loro opere dirette per lo più al vero scopo.

In

In Roma non ebbero che un asilo per fare sentir meno il peso della tirannia; perderono di mira il loro vero oggetto, e si avvilirono nelle mani servili impiegate da dispoti più disprezzabili. Se ne conservò soltanto lo stile Greco, o la meccanica, ma non già il buon gusto, nè l'intelligenza, nè il nobil oggetto: si degradarono a un di presso come i nostri ordini cavallereschi (*).

XXXIX.

(*) Se il gusto è un giudizio rapido, al quale cospirano tutte le facoltà dell'intendimento, se abbracciando nelle sue comparazioni una moltitudine d'idee, richiede un intelletto esercitato in ciascuna, e assuefà a comprenderle tutte insieme; bisogna dunque per acquistar gusto, aver veduto molto, e comparato molto, e bisogna che tutte le arti e tutte le scienze si prestino scambievolmente soccorso. I greci ebbero questo vantaggio. I loro primi scrittori furono tutto in una volta poeti, storici, filosofi, oratori, mediocri necessariamente, ma indi migliorarono tutto.

I romani non essendo niente di ciò, quando conobbero le arti, videro tutto in un colpo una moltitudine d'opera. Come potevano giudicarne, se non aveano imparato a vedere? Tutto va

a gra-

XXXIX. In quanto al meccanismo le belle arti non si sono mai perdute in verun luogo dove una volta siensi coltivate, eccetto nella Grecia, e nell'Egitto andato in barbarie. Che vicende! Gli egizii,

---

a gradi. I romani non ebbero arti, se non perchè le conquistarono. I greci aveano impiegati molti secoli a crearle. I romani non potevano gustarle tutte in un tratto.

Il secolo del gusto in un popolo grossolano, non è quando egli prende tutto in una volta da una nazione culta le arti e le scienze. Allora egli non impara cose, ma prende i giudizii fatti dagli altri: è un papagallo, accumula senza scelta, e dura più stento a istruirsi. Un popolo incomincia a pensare, quando tenta fare delle scoperte da per sè: il solo bisogno d'inventare può dargli i talenti. Questo fu il caso de' greci. Eglino non poterono apprender niente da' forestieri; furono perciò forzati ad aver del genio, e inventarono. I romani non poterono far questo: rapirono arti e scienze, come avean rapito tanto mondo, rapirono fin gli obelischi. Non avendo niente inventato, niente potevano migliorare. Il talento che inventò in un tempo, è lo stesso che migliora in un altro. La loro magnificenza tenne luogo di gusto, nè stimarono le arti che per lusso. L'*excudent alii* di Virgilio è una prova della loro ignoranza. I romani non iscropriron niente, neppure un error nuovo, se non che la giurisprudenza.

zii, quando erano egizii, trattarono le belle arti in grosso, in secco, in balordo. Gli etruschi andarono su quel rito. Se Dedalo seppe dar vita alle sue statue, non co' fili nè coll' argento vivo, come i nostri giocolieri, ma colla vera espressione, che distanza da quelle buassagini agli Apolli e ai Gladiatori? Pure questi per quanto sieno mirabili non sono i pezzi più insigni della Grecia: non sono il Giove Olimpico fulminante, non la Minerva eloquente, non la Venere ec. Niuno di que' capi d opera è tra le nostre reliquie, le quali ci pajono bellissime perchè non ne vediamo di più belle. Forse queste nostre bellissime non saranno che copie, e anche rappezzate Dio sa come ne' tempi bassi, e strapazzate poi da' ristauri moderni. E' ben dolce di pasta che si lascia imporre da' nomi greci che in alcune di esse veggonsi incisi, ma in modo ben diverso da quello che si usava nel buon tempo della Grecia.

Se in poche delle nostre statue antiche,

anzi in rarissime si osserva perfezione; in tutte però conviene ammirare una bontà di stile, derivato dalla norma stabilita e dalle massime costanti di operare. La buona scuola (chi sa se è mai stata fra moderni) si conservò sempre fin all'ultimo respiro fra gli antichi, come si vede in Marco Aurelio. Qual distinzione dunque tra opere greche e latine? Quelle che noi diciamo greche, non sono forse che opere degli schiavi e de' liberti romani, copiate da originali greci, o ad imitazione del gusto greco; siccome le opere da noi supposte romane possono esser produzioni di mano greca già vacillante.

La disgrazia portò che si tralasciasse il buon cammino, e dalla bellezza greca, in cui tutto era grazia, delicatezza, eleganza di forme, di proporzioni, di contorni, di attitudini, onde risultava un tutto ammirabile da qualunque luogo e in qualsisia lume si riguardasse; non so come si passò ad una goffezza, non più egizia, ma gotica, inerte, acutangola, in guisa che tut-

tà l'espressione si dovè mettere in cartelle uscite dalla bocca delle sfigurate figure.

Si è finalmente ritornato al grecismo, o per meglio dire, si è creduto ritornarvi. Quando si ricominciò a leggere de' libri antichi, vi si trovarono degli encomii delle case greche, e si encomiarono le sculture greche: s'incominciò a studiarle come esemplari del bello, e si dice che si studino ancora, e si è dato in spropositi, e si seguita a fare mostruosità lodatissime da' professori e da' sedicenti amatori e conoscitori. Dunque la stima non è sentita, ma verbale, e l'applauso non è che un eco, e a dispetto di tanta grande supellettile di cognizioni, e di talenti, e di studj, e di libri, de' quali ci pavoneggiamo tanto, siamo ancora dove? Non ancora ai mezzi, e questi mezzi si hanno per le colonne d'Ercole. Il grande scopo dell' utile non si è neppur sognato nè dagli artisti, nè da' dilettanti, e molto meno da' politici, i quali doveano essere i primi a pensarvi, e a non perderlo mai di vista.

XL. Una sola statua, sia anche nuda è una composizione, cioè il risultato dell' arte di collocare le parti belle raccolte in quà e in là per comporne un tutto bello ugualmente che buono.

Lo scultore è privo dell' ajuto del colorito che dà tanta bellezza ed espressione: frattanto egli ha da attrarre l'attenzione col presentare un sol soggetto: egli ha da dire una sola parola; sia dunque una gran parola, che fissi, incanti, rapisca, istruisca.

XLI. Ma per quanto sia difficile la composizione d' un sol soggetto, molto più ella è difficile quanto più si estende ne' gruppi, e più ancora ne' bassirilievi, perchè la moltiplicità degli oggetti differenti non ha da formare che un solo argomento variato nelle parti, ma di espressione unica.

Il bassorilievo è una specie di quadro, in cui le figure del primo piano hanno da accordare con quelle del fondo; v' ha da essere armonia tra i maggiori e i minori oggetti; i piani hanno da essere variati, le ombre e i lumi distribuiti armo-

niosamente e con gradazione. Nelle sculture antiche manca non di rado questa parte pittoresca. Le prospettive della colonna trajana sono così neglette che gli uomini vi compariscono più alti delle case; negligenza si condannabile, quanto lodevole l' ingegno d' effigiarvi di migliaja di teste tutte differenti l'una dall'altra.

Se un bassorilievo è un quadro, il principal soggetto ha da campeggiarvi il più cospicuamente. Il lume centrale non sia mai interrotto da alcun dettaglio di ombre magre e dure, le quali produrrebbero delle macchie, e distruggerebbero l'accordo. Lo stesso cattivo effetto risulterebbe da piccioli fili di lume in grandi masse di ombre.

Niente di scorci ne' piani d' avanti, specialmente se le estremità di essi scorci sono projette: farebbero magrezza, e comparirebbero cavicchi o stecchi ficcati nelle figure. Se i membri rilevati non guadagnano il fondo, senza esservi però troppo aderenti, risulta sproporzione e falsità ne' piani.

Le figure del secondo piano non si han_

no da vedere così salienti, nè sì risentite come quelle de' primi; e così degli altri piani a misura del loro allontanamento. A proporzione che gli oggetti si allontanano, le loro forme hanno da comparire più indecise. Col tocco indeciso e vago, e colla proporzione diminuita secondo le regole della prospettiva, la scultura si accosta alla verità, e produce l' accordo ch' ella può avere dal colore unico del marmo o del bronzo.

Quello che sopra tutto offende la vista è, quando intorno a ciascuna figura regna un orlo d' ombra ugualmente tagliata: svanisce allora la bella illusione de' loro assetti e degli allontanamenti rispettivi: le figure compariscono schiacciate le une su l'altre, e come incollate sopra una panca. Hanno d' aver le figure una specie di tondeggiamente ne' loro bordi, e un sufficiente assetto ne' loro mezzi. L' ombra d' una figura sopra un' altra è ben naturale, e ciò accade quando i piani sono sì vicini da essere una figura ombreg-

giata naturalmente da un' altra. Ma i piani delle figure principali non si hanno da confondere, particolarmente se esse figure sono in atto di agire. Se una figura ha da esser isolata e staccata dalle altre, si richiede un' ombra opposta dietro al fianco del suo lume, e se si può, un chiaro dietro alla sua ombra.

Il grezzo, il pulito, il granellato ben disposti, hanno qualche pretensione al colorito. I riflessi del pulito da un pannegiamento all'altro danno leggerezza e armonia.

Questa parte della scultura è la prova men equivoca della sua analogia colla pittura. Tranne il colorito, un basso rilievo è in scultura un quadro difficile. Ogni scultura ha tanti punti di vista quanti sono i punti dello spazio che la circondano. Richiede ella dunque intelligenza grande di ottica. Richiede ancora immaginazione forte, e se non così abbondante come la pittura, durevole certamente da sormontare il disgusto del meccanismo, e la lentezza del lavoro. Sono sorelle.

II.

PITTURA.

Lo scopo finale della pittura è lo stesso stessissimo di quello della scultura, cioè d'istruire dilettando la vista con rappresentare oggetti presi dalla bella natura. I mezzi sono differenti: alcuni sono proprii della pittura, come il colorito, il chiaroscuro; e questi formano il principal divario: altri sono comuni ad entrambe, ma anche in questa comunità la pittura vuole più estensione e più abbondanza di tutte le parti della composizione. Si osservi prima questa, e poi il chiaroscuro ed il colorito.

Composizione.

La composizione costa d'invenzione, e di distribuzione.

Tut-

INVENZIONE.

Tutta la natura si presenta all' intelligenza del poeta e del pittore, e si presenta non solo come attualmente è, ma com' è stata, e come ha potuto e potrà essere. All' ordine presente, alle vicende trasandate aggiungere la catena indefinita de' tempi e dello spazio, conoscere tutte le cause, farle agire nella sua mente secondo le leggi dell' armonia, riunire i detrimenti del passato, sollecitare la fecondità dell' avvenire, dare un' esistenza apparente e sensibile a quello che non è ancora e forse non sarà mai che nell' essenza ideale delle cose; questo è quello che secondo Marmontel si chiama inventare in poesia e in pittura.

Ma non tutto il possibile è verisimile, nè tutto il vero è interressante. Interessante è quello che ci tocca al vivo, e per toccarci dee esserci vicino. Onde inventare non è slanciarsi in quello ch'è

fuo-

fuori della portata de' nostri sensi, o molto da lungi, ma combinare diversamente le nostre percezioni e affezioni, e quanto passa intorno a noi, tra noi, in noi. Inventare dunque non è copiare fedelmente e freddamente ciò che si ha sotto gli occhi, ma scuoprire, sviluppare, discernere, raccorre, e riunire quello che non si vede dal comune degli uomini, ma che frattanto compone un tutto ideale, interessante, e nuovo, formato dalla unione di cose note, ovvero un tutto già esistente, ma depurato d'ogni difetto, e ornato di grazie e di bellezze nuove.

Non è impossibile che la storia, la favola, la società ci presentino naturalmente un quadro come dee essere: fenomeno però rarissimo. Il soggetto de' più straordinarii è sempre debole e difettoso in qualche lato; richiede perciò che l'arte supplisca a quello che gli manca, ma senza lasciarsi sedurre dal brillante per lo più falso.

La pittura è una macchina, in cui tutto

to dee essere combinato per produrre un movimento comune. Il pezzo più lavorato non ha valore, che in quanto è un pezzo essenziale alla macchina, occupando esattamente il suo luogo, e adempiendo il suo destino. Non è già la belezza di tale o di tal parte che dee determinare la scelta del soggetto, ma un' azione interessante, la quale in tutto il suo corso produca l' effetto propostosi d' interessare, di piacere, d' istruire; ecco il colmo dell' arte.

Il dono o più raro nell' invenzione è quello della scelta. La natura si presenta a tutti gli uomini, e quasi la stessa a tutti gli occhi. Ma vedere non è niente: discernere è tutto; e il vantaggio dell' uomo sublime sul mediocre è di sceglier meglio ciò che gli conviene.

La bella natura non è la stessa in un Fauno, in un Apollo, in una Venere, in una Diana. L' idea del bello individuale varia continuamente in tutte le bel-

le arti, perchè dipende dai rapporti soggetti a cangiamenti. Quali sono i tratti che convengono ad un bell'albero, o ad un bel paesaggio? Le grazie della natura in tutta la natural negligenza. Il più naturale, il più semplice, e il più comune divien bello e grazioso quando c'interessa. Ma come distinguerlo per isceglierlo? Dee corrispondere al fine proposto; ecco il carattere. Quello ch'è bellezza in alcune circostanze, non lo è in altre: dee esser bello secondo l'effetto che si vuol produrre. La natura sì nel fisico che nel morale è come la tavolozza del pittore, sopra la quale non sono colori nè belli nè brutti. *I rapporti degli oggetti con noi stessi:* ecco il principio e l'intenzione del pittore: ecco la sua regola, e l'estratto di tutte le regole.

Ma con quali mezzi si conseguisce l'intento? Distinguere nella natura i tratti degni d'essere imitati, e prevedere l'effetto che ne ha da risultare, è il frutto d'

un

un lungo studio; raccoglierli e averli presenti è il dono d'una immaginazione viva: sceglierli e collocarli a proposito è proprio d'un sentimento delicato e d'una immaginazione sana. Tutta la teoria dell'arte è, sapere quale sia il fine cui si vuol giungere, e quale è nella natura la strada che vi conduce. *Col meno ottennere il più*, si è detto un'altra volta, è il principio di tutte le arti belle e meccaniche.

Il fine del pittore è d'interessare colla imitazione. Si danno due sorte d'interessi, uno delle cose, l'altro dell'arte; ma entrambi si riducono all'interesse personale. Non tutto il piacevole è interessante; nol sono sempre neppure le passioni forti, le quali ci piacciono, ci trattengono, ci traggono dalla noja come altre in loro vece, ma non ci mettono in attività, in azione, in sospeso, in estatico: questo è quello che c'interessa, e tanto più quanto l'arte la sa rendere

più

più interessante. La primavera ci rallegra, e l' autunno ci rattrista, perchè quella sembra invitarci a nuove nozze, e questo a funerali.

L' artista è sicuro del suo effetto quando eccita la nostra attività interna, vale a dire l' interesse l' amor proprio, principio di tutte le nostre azioni. I giorni più interessanti d' un uomo sono quelli, ne' quali egli ha spiegata maggior attività. E' chiaro che l' artista ci ha da interessare a favore non del vizio, ma della virtù. Ma per interessare, bisogna essere interessato.

Scelto il soggetto interessante, si ha da esporre in un tutto riunito in un sol punto di vista in maniera che tutte le di lui parti concorrano ad uno stesso fine, e formino per la loro scambievole corrispondenza un tutto semplice ed unico. Ecco l' unità della composizione.

Unità suppone uno scopo, un soggetto unico, verso di cui ogni cosa tenda

e si

e si dirigga. Unità d'azione, d'interesse, di tempo, di luogo, di costumi, di disegno.

L'Azione è un conflitto di cause tendenti a produrre l'avvenimento, e di ostacoli che vi si appongono. Una battaglia è una, benchè composta di tante migliaja di oggetti e di azioni diverse. L'azione principale è il risultato di tutte le azioni particolari impiegate come episodii, o come incidenti. Fra gli episodii e il soggetto principale ha da essere un legame sì fatto che non si possa togliere una sola figura senza che la macchina cada, o se ne risenta. Quanto più semplice tanto più bella. La semplicità è per togliere la confusione. In una folla che si distingue? E si ha da replicar ancora che *col meno possibile si ha ottenere il più possibile?* Una composizione può esser ricca di figure e povera d'idee. Il contrario è difficile, richiedendosi molto studio e ingegno nel fare ciascun pezzo differentemen-

mente bello, differentemente espressivo, ma tutti necessarii, tutti convenienti al soggetto, e tutti componenti unità.

In certi episodii si può talvolta usare qualche negligenza, per dare più risalto al soggetto primario; ma vi vuol arte ad esser negligente.

L'interesse o sia l'espressione non è necessario che si riunisca in una sola persona; deesi anzi distribuire gradatamente dalla principale a tutte le figure; ma è bensì necessario che si riunisca in un sol punto. Si ha da scegliere un sol momento il più interessante dell'azione, senza curarsi nè dell'antecedente nè del conseguente. Dato questo istante, tutto il resto è dato: siegue subito la convenienza in tutto.

La convenienza è il rapporto fra le proprietà essenziali e le accessorie d'un soggetto. La prima virtù è l'essere esente da vizj. Ma il *nihil molitur inepte* quanto è raro! In un soggetto serio può entra-

trare un fanciullo a scherzare con un cane ? E' inutile il rammentare la necessità della convenienza nelle vesti, nell'architettura, ne' paesaggi, e in tutto quello che può mai entrare nella composizione di qualsisia quadro : tutto deve essere precisamente relativo all'assunto.

Questa prima parte della composizione che si è chiamata invenzione, e che può anche dirsi *espressiva*, è la più importante, e vi si è sopra tutti gli altri pittori contradistinto Raffaello. Si vada a vederlo con questi principii, e si vedrà mirabile nell'espressione d'ogni suo assunto, di ciascuna figura, di ciascun accessorio. Ma con que' suoi Giulii II. e Leoni X. fatti intervenire dove non potevano essere, ha egli conservata la convenienza ? E l'unità d'azione è mantenuta nella trasfigurazione e nella carcere del S. Pietro ? E dal parnaso e dalla scuola d'atene si può toglier niente ?

Sopra la composizione può fare il dot-

 to-

tore chiunque ha il senso comune. Eccoti un quadro: se l'argomento ti è ignoto, guai! ma via, renditelo noto, e abbi pazienza se vi stenti; se poi ti è subito noto, allegramente: mettiti ad esaminare se l'azione è scelta nel momento il più interessante, colle circostanze le più vantaggiose, co' caratteri i più espressivi e i più convenienti. I difetti dell'invenzione sono in tutto ciò ch'è contro alla natura, alla verisimiglianza, all'unità. I miscugli contradittorii, oscuri, ambigui offendono del pari che gli oggetti stranieri, oziosi, e distraenti dal soggetto principale.

Chi è poi erudito e di gusto può rendere gran servigio agli artisti col presentare loro de' soggetti ricavati dagli avvenimenti più rimarchevoli, ch'egli avrà osservati nella sua lettura de' libri. Ne può inventare ancora chi ha della fantasia, e farne descrizioni nitide, ben ideate, onde porga tutta preparata la materia all'artista, cui si lasci il merito d' eseguirla.

DISTRIBUZIONE.

Lucidus ordo. Non dalla confusione degli oggetti buttati là alla rinfusa, ma dalla loro ben ordinata disposizione deriva quel grato effetto che si ha nel vedere una moltiplicità di cose. Ciascuna figura ha da essere nel suo sito conveniente; la prima ha da primeggiare, e le altre in sufficiente distanza da potersi ciascuna muovere comodamente se ne ha voglia, ed esser veduta con distinzione, e sì ben projette le une su le altre, che l'immaginativa le vegga tutte intere. Tutto deve comparir disposto con facilità: allora l' occhio dello spettatore vi passeggia, vi riposa, vi si trattiene con soddisfazione.

A quest'effetto contribuisce specialmente l'artificio de' gruppi. Dicesi gruppo un complesso di oggetti differenti nell'aspetto, nelle posizioni, ne' caratteri, e disposti in modo da fissar gli occhi de' riguardanti con piacere. Quì entra il contrasto,

ma senza affettatura. Da tutto ciò risulta l'armonia dell'occhio. Un gruppo è ben disposto, se le parti illuminate fanno una massa di lume, e le ombrate una massa di ombre con verisimiglianza tale, che ogni figura resti distinta e rilevata, come in un grappo d'uva, donde forse vien *gruppo*. Ed eccoci al chiaroscuro.

CHIAROSCURO.

E' ordinariamente preso alla lettera, e da'pittori è passato in frase per denotare in fisica e in morale il bello e il brutto; e ogni vicenda di bene e di male: in fatti nelle pitture sono frequentemente oscurità tali che si possono dire orrori.

L'ombra è in ragione della luce. Ma qual bisogno di ombre e di oscurità? Lo richiegga il bisogno.

Il chiaroscuro è l'arte d'usare i colori, e di distribuire i lumi e le ombre, affinchè rilevino quelle parti che hanno da comparir rilevate, tondeggino altre, lisce que-

queste, quelle rilucenti. Onde il lume non ha da venire come da una finestra, o da un buco: dee anzi in una gran massa illuminar tutto e direttamente, e con riflessi, avvertendo sempre all' intensità de' lumi e de' colori.

Masse sono que' chiari ne' siti più opportuni ed elevati, senza scuri. Gli scuri interrompono e tagliano le masse. Quando non v'è questo difetto, si distinguono le figure anche da lontano.

L'oscurità è sempre ingrata: si può togliere co' riflessi. Onde con poco chiaro e con molti riflessi si ottiene molto di grande, e pochissimo di piccolo, molto di rilucente, e nulla di abbagliante.

Raffaello non conobbe i riflessi, i quali contribuiscono tanto alla chiarezza e alla grazia. Egli con tutta la scuola fiorentina usò colori chiari nel d'avanti; al contrario de' lombardi e de' migliori coloristi, che v' hanno impiegati i colori puri, il rosso, il giallo, l'azzurro, più pro-

pri del bianco per avvicinare gli oggetti.

Non mai nero a canto al bianco, ma gradatamente dal bianco al cenerino, e dal nero al grigio scuro. Questa è la dolcezza del chiaroscuro, in cui sopra qualunque altro è spiccato Correggio.

COLORITO.

E' l'arte di dare a ciascun oggetto il colore che gli conviene, affinchè il tutto imiti bellamente la natura. Tutti gli effetti risultati dalle forme acquistano maggior energia da' colori. Se la natura ci diletta colle forme, ella ci rapisce col colorito. L' unione de' diversi colori in pittura deve fare un insieme bello.

Per conoscere la bellezza del colorito artificiale, bisogna prima conoscer quello della natura ne' suoi climi più belli, e ne' suoi più bei prodotti; confrontare, esaminare, ed esercitar, l'occhio nel bello e nel più bello. Chi esamina e riflette, vede che gli stessi oggetti comparisco-

scono belli da un punto e non da un altro, e si accorge che ciò deriva o da una specie di lume che viene da essi oggetti, ovvero dalla maniera con cui lo ricevono. La troppa luce offende i nostri sguardi, e la troppo pocca illanguidisce. Ridente è il luogo illuminato dal sole temperato da' vapori dell'atmosfera; e l'oscurità delle ombre è piacevole, quando è raddolcita da' raggi riflessi dell'azzurro del cielo. Dunque la principal causa del colorito bello è il tuono grato d'un lume dolce. Onde in un quadro si posso no impiegare due lumi, uno immediato dal sole, ma ben temperato; e l'altro riflesso da un ciel sereno che sparga su le ombre una variata dolcezza.

Le modificazioni e le gradazioni de' colori sono a misura che l'occhio si allontana: allora l'oggetto prende più la tinta del colore dell'aria; e così i corpi e i diversi colori veduti a grandi distanze prendono tutti il colore comune d'una prospettiva aerea.

Per apprendere l'armonia de' colori convien osservare che un oggetto per mezzo del lume o del colore si avanza fuori del resto della massa in modo che pare staccato, nè può rimaner confuso cogli altri. Per effetto contrario diversi oggetti si possono prendere in una sola massa, e quivi bisognano lumi, o colori più vivi.

La natura per colorire tutta sè stessa non impiega che due metalli, il ferro e il rame. Tutta la sua varietà proviene dalla varia combinazione di tre colori principali, rosso, giallo, e azzurro. I pochi colori dilettano la vista, i molti la offendono. Che armonia nell'Iride? Si tolga uno de' suoi tre colori principali, il rosso per esempio, addio armonia: onde la vera armonia è nell'equilibrio de' tre colori suddetti.

Ciascun oggetto in pittura sarà ben colorito, se avrà il suo vero color naturale: il bianco delle stoffe, delle tele, delle carni, sono bianchi differenti; e ciascu-

scuno vuol essere senza crudezza, e senza risentir la tavolozza. Questi sono i colori *locali*, cioè i colori naturali che un' oggetto sembra avere secondo il luogo più o men lontano da cui è veduto. Questo vien determinato dalla prospettiva aerea. Il rosso per esempio è il color locale del luogo dove nel quadro si rappresenta un panneggiamento di scarlatto. Ma siccome i colori vengono dal lume riflesso, il quale è soggetto a molte variazioni sì per la sua intensità che per altre cause, quindi altrettante saranno le variazioni dello stesso colore, che si dice scarlatto. Se il sole gli batte sopra forte o debolmente, se dall'orizzonte o dal meriggio, se non è più il sole che illumini, ma l'azzurro del cielo, o uno o più lumi artificiali, se immediatamente o a traverso di qualche mezzo, se da lungi o da vicino: da tutte queste e da tante altre circostanze risultano differenti colori di scarlatto, che si chiameranno tuttavia *scar-*

lat-

latto per mancanza di nomi diversi adattati ad esprimerne tutte le gradazioni. Onde il calor locale in pittura è il colore naturalmente proprio dell'oggetto modificato secondo le circostanze suddette. Quindi i riflessi, gli sbattimenti, le mezze tinte, i misti, i colori rotti. I riflessi e le ombre si hanno da risentire del colore donde vengono.

La pittura per quanto sia ingegnosa e ardita, non può colorire diversi oggetti sì al vivo come la natura. E come esprimere il sole, il fuoco, il diamante, l'oro, i corpi levigati? Il pittore non vi perviene che imperfettamente col porre in altri oggetti tuoni più oscuri di quelli che la natura forma.

La carnagione è la parte più difficile del colorito e la più interessante, perchè è l'uomo che si dipinge: gli altri colori non sono che accidentali, e non sono che nella superficie degli oggetti; ma in quelli dell'uomo pare che la natura abbia

bia avuto intenzione di dipingere la di lui essenza. Il solo colore manifesta la vita, l'età, il carattere personale, i differenti gradi di forza e d'ogni mozione interna. Che studio per saper vedere!

Ma qual' è la più bella carnagione? Nol domandare all'africano, nè all'americano, nè al cinese. Anche in Europa il gusto di questo bello è vario. Per i Francesi è un bianco di latte, per alcuni popoli boreali il bianco d'alabastro. Si è convenuto che il colorito degli uomini sia una mezza tinta più cupo di quello delle donne. Omiciattoli perchè v'imbellettate? Un buon colorista vi colorirà secondo le vostre condizioni. Una principessa avrà la carnagione più bianca, più delicata e più trasparente d'una cittadina, e una villana l'avrà più ferma e più fosca di questa. Le belle carnagioni mostrano un sangue puro, e moderatamente abbondante che ravviva tutte le parti del corpo differentemente, tinge

d'

d'un incarnato vivo le guance, e risalti in ogni stato la freschezza della salute: le belle carnagioni mostrano altresì il vigore e la sanità da per tutto. Dunque le immagini che pajono nudrite di rose o di gigli piuttosto che di carne, sono innaturali e affettate. Ad una cochetta si può caricare il colorito, affinchè non dia alcun segno di verecondia, e spruzzarla anche di mosche attrattevi dalla sua dolcezza carognale.

L'armonia de' colori (*) risulta dall'arte

(*) In pittura e in tante altre cose si parla spesso d'armonia. Io credo che si abbia da prendere metaforicamente, e che non abbia punto che fare coll' armonia della musica. L' avrei a caro, giacchè si è preteso recentemente togliere alla musica ogni espressione, non so per altro con qual successo. Io per me non ho ancora avuta la sorte di udire quella musica inconcepibile che operava tanti prodigi presso i nostri venerabili antichi. So che i nostri ciarlatani ci predicano miracoli delle loro scempiaggini. So altresì che la nostra musica non ci dice niente, mal grado tanti valentuomini che vi si sono applicati teoricamente e praticamente. Dirà. E allora dirò se influirà o no alla nostra vista.

te di riunire in una sola massa di lume i colori locali di tutti gli oggetti particolari che erano nella composizione d' un quadro. Da questa armonia vien poi l' unità di tuono, il rilievo, il ritondeggiante delle figure. Ma per effettuare questo accordo, il passaggio da un color dolce ad uno più forte dee farsi per le interposizioni d' un color medio che rompa l' urto degli estremi. Perciò il pennello ben impastato non salterà a ritocchi nè leccato, ma scorra via franco e leggiero. Ecco la freschezza e la soavità del colorito, ed ecco resa ragione del comun detto *sì ben dipinto che par naturale, e sì bello che par dipinto*.

EFFETTI DELLA PITTURA.

Tapezzerie, stoffe, broccati, rabeschi, quadri s' impiegano sinonimamente: prova

sta. Ora ella non è che una scossa tremola d' aria, che dà qualche diletto agli orecchi, e nient' altro.

va certa se non della nostra insensibilità almeno della nostra indifferenza per la pittura. Due ne sono le principalissime cagioni, una perchè i soggetti non sono comunemente interessanti, l'altra perchè pochi sanno vedere.

I. Poco o nulla interessanti sono i soggetti allegorici, i metaforici, gl'iconologici, i mitologici: sono anzi enigmi insulsi al pari de' geroglifici egizii, che non vanno, nè possono mai andare al cuore.

Personificare le qualità fisiche e morali anderà bene in poesia, la quale può spiegare quanto vuole. Ma che può spiegare la scultura in una statúa d'un fiume, d'una Roma? Nemmeno sa spiegarlo la pittura con tutti i suoi mezzi ch' ella ha di più. Una donna maestosamente bella che scrive in un gran libro appoggiato sopra un vecchione robusto armato di falce, con un bifronte da un lato, e dall'altro aliferi trombeggianti e cari-

richi di rotoli, che cosa è? Bisogna prima che uno dica *questa è la Storia*, e allora tutti ripeteranno *questa è la Storia*. Ella è un capo d'opera di pittura (*), e frattanto niuno ne sente sinceramente l'effetto nel suo cuore. Lo sentirebbe subito ognuno, se fosse espressa con immagini più chiare e più istruttive. Le donne, e specialmente le belle, non sogliono scrivere storie. E perchè non piuttosto un'assemblea di storici classici?

Peggio le Aurore personificate: dilettano la vista, e niente altro. Peggio ancora se il Cicerone ha da spiegare il quadro. Qualsisia pittura ha da essere di facil intelligenza per chiunque sia mediocremente istruito. Non la storia ha da spiegare il quadro, ma il quadro la storia. Non basta: ha da interessare, ha da istruire. La calunia ideata da Aelle è istruttiva, è interessante, e non è un' eni-

(*) Pittura di Mengs nel Vaticano.

enigma: questo è saper personificare. Anche i soggetti storici ci toccan poco per essersi resi in gran parte luoghi comuni.

II. La scelta dell'assunto interessante e istruttivo non è sufficiente per la bellezza della composizione: bisogna che vi concorrano i requisiti sopraccennati - Ma ciò basterà per i professori intelligenti, che converranno a sentenziare perfetta una tale opera. Si esponga questa perfezione al pubblico. Il pubblico nella nostra società è stato definito un branco di pecore: e quel che fa la prima l'altre fanno, e una magnifica forza d' inerzia mantien perenne la pecoraggine. E per più perpetuarla sorgono alcuni pretesi amatori e anche conoscitori, i quali non conoscono nè amano che terminalogie, storiette, aneddoti delle vite degli artisti, delle vicende delle loro opere, de' prezzi, della rarità, della celebrità: la celebrità de' nomi fa loro inarcare le ciglia, e lodare e biasimare senz' altra cognizione di causa. Tutto questo fra-

fracasso per tuono, per aria. Con assai meno si potrebbe ottenere molto di più, cioè imparare a vedere.

Chi vuol veder bene, vegga prima la natura, e la studii com' è nel suo originale, per indi goderla meglio nelle copie sì difficilmente più belle. In queste egli vede riunita la bella natura in tanti assunti di composizione inventati e disposti con ingegno e con gusto, espressi tutti con correzione, con grazia, con eleganza, con convenienza sì nel disegno che nel colorito in tutti gli oggetti principali e subalterni, tutti caratterizzati secondo la loro indole rispettiva, e tutti tendenti a fare in ciascun argomento unità: unità sempre, benchè sempre diversificata da drapperie, da architettura, da ordigni, da paesaggi, da campo: tutto collimante sempre un' espressione che incanta la vista, col presentare quello che in natura e in società non si vede mai sì bello e sì raccolto: e tutto per penetrare il cuore incitandolo

alla virtù, e per nudrire la mente di cognizioni vere e utili.

Come si può restare infelicemente insensibile alla vista d'una tela che in picciolo spazio ristretta rappresenti in rilievo o nelle più vaste lontananze fiumi, alberi, piani, monti, abitazioni, animali in moto, uomini pieni di vita e di sentimento, l'universo intero ne' colori più belli, e in una maniera non più veduta, ma sì naturale che lo sguardo resta incantanto dal diletto, e sì interressante che la mente ed il cuore si muovono al vero bene?

E' impossibile l'indifferenza e molto più l'insensibilità, nella combinazione de' due accennati requisiti, vale a dire sempre che la pittura sia vera pittura, e chi la vede sappia vederla.

Si è detto che il primo effetto della pittura è il piacere degli occhi, e si è detto che niun piacere dee andar mai disgiunto dall' Utile. Onde la pittura ha necessariamente per suo scopo la nostra utili-

tà

tà per mezzo del diletto della vista. Si può dunque definire la pittura l'arte di farsi migliori per la grata rappresentazione di oggetti visibili con linee e con colorito. *Mores pinxisse videtur* disse Plinio di Zeusi. Se la pittura non è che bella, ha mancato il suo scopo; se ella non è che buona, ha mancato il suo mezzo: per essere compita deve esser bella e buona.

Quanta filosofia si richiegga per vedere e per eseguire una sì fatta opera, facilmente si può dedurre da quanto finora si è detto. Può dunque lo spettatore essere un ignorante? E può il pittore esser pazzo? I poeti perchè lo sono? Perchè non sono nè poeti nè pittori. Orazio, ch'era poeta, vuole sapienti gli scrittori.

Scribendi recte sapere est principium & fons:

Quel *sapere* non è solamente uno specifico per iscriver bene, è una panacea universale, per parlare per udire, per vedere, e per far bene ogni nostra operazione. Si giunge a saper vedere a forza

d'imparare a vedere; e per imparare una cosa qualunque, bisogna prima di tutto acquistare un'idea chiara e distinta della sua essenza, de' suoi mezzi, e del suo oggetto, e indi osservare, esaminare, e confrontare le opere della natura e delle arti.

ESAME DELLA PITTURA ANTICA E MODERNA.

La pittura antica si vuol perfetta, perchè è stata lodata: ma anche Giotto fu portato alle stelle. Si vuole perfetta, perchè perfette sono le sculture antiche: ma quand'anche fossero perfette quelle sculture antiche che ci sono rimaste (già nol sono) non è necessario ch'essendo bella una sorella lo sia anche l'altra; perfetti certamente non sono gli antichi bassirilievi che più si accostano alla pittura. Ci narrano gli storici, che Cimone diede risalto alle figure, che Igiemone distinse i sessi, che Panemo fratello di Fi-

Fidia aprì la bocca alle immagini (forse come il Papa ai suoi Cardinali novelli), che Timante fece un gran quadro quanto un'unghia, che Apollodoro misticò i colori per fare le carni e il chiaroscuro, che Parrasio e Zeusi fecero portiere e uve per farsi giudicare anche dalle bestie, che Apelle fece conoscere l'età. E che pittura era dunque l'antica? Ulula Falconet, il quale dileggia tutto senza aver visto niente nè di antico nè di moderno.

Mengs che la vide, e seppe vederla, trovò che le pitture disotterrate in Ercolano sono d'uno stile più soave, d'un chiaroscuro più dolce, di contorni più semplici e più variati che le pitture moderne. Quelle sono tutte a tempra con ogni sorte di colori, e bene scelti ne' panneggiamenti. Ma non ti fissare più nel colorito perduto quasi interamente dopo l'estrazione. E' ben osservabile il disegno in molte: Raffaello non avrebbe saputo far di meglio. Più osservabile è

ancora l'espressione per l'attitudine, per la vivezza, per la drapperia, specialmente nel Teseo e nelle Baccanti con que' centauri. Si rimprovera loro il difetto de' colori locali, della prospettiva lineare ed aerea, del legame, e dell'aggruppamento: sia; ma sono pitture su i muri d'una picciola città arsa e sepolta, fatte due mille anni sono da pittori vili.

Roma nelle nozze aldobrandine, e nelle sfigurate immagini di Venere e della pretesa Roma di Barberini, come anche nelle pitture delle terme di Tito, tutte opere o di schiavi romani, o di greci degenerati, ammira la semplicità e la grandiosità delle forme. E' vero che non sono perfette nell'esecuzione, e se compariscono migliori nelle copie che se ne sono fatte, è perchè in piccolo spariscono sempre i piccioli errori del grande, quando le parti principali son buone. Quello che in tutte è rimarchevole, è un' intelligenza singolare nel chiaroscuro: pratica usata

ge-

generalmente dagli antichi per evitare la crudezza de' contorni: giammai nulla di tagliente nè di secco: era questo un modo comune a tutte le loro scuole, e non particolare di qualche professore. Come mai s' introdusse poscia tutto il contrario? Per una buona dozzina di secoli da Costantino fino a Raffaello il genere umano vide tutto in barbaro.

Quì sento gridare una folla di toscani, Cimabue, Taffi, Gaddi, Giotto, Margaritone, noi abbiamo visto bene. Meglio abbiam veduto noi altri, alzan la voce Buffalmacco, Orgagna, Doccio, Starnina, Bicci, Baccio, Robbia. Meglio, meglio assai noi altri, urlano Masaccio, Uccello, Castagna, Pisello Cecca, Botticello, Pollajuolo, Varrocchio, Signorello. Io son divino, salta su Michelangelo, e comunico la mia divinità a Vinci, a Sarto, e particolarmente a Vasari, col patto espresso che cotesto costì faccia l' insettologia pittorica interessantissima dell'

Etruria da continuarsi in sempiterno per ammaestrare l'universo mondo in tutte le arti del bisogno. Raffaello sorride, come Newton ai filosofi suoi predecessori. E ride Mengs, che per divenir pittore studia l'eccellenza dell'espressione in Raffaello, del chiaroscuro e delle grazie in Correggio, del colorito in Tiziano, d'ogni bellezza nell'antico, e divien eccellente. Si andrà dunque su le di lui tracce: e quando?

Subito che saranno usciti di moda i rabeschi: invenzione de' tempi più fastosi di Roma. Vitruvio se ne arrabbiò tanto, che non li chiamò pitture, ma delirii. Raffaello (anche Raffaello dormì) ne insalcicciò le logge Vaticane, ora tanto promosse a dispetto di Vitruvio, e del senso comune. Non si è scoperta muraglia antica senza bisbeticherie di rabeschi; ma i peggiori, i Vaticani sono i più applauditi, perchè Raffaelleschi.

RAFFAELLO.

In una camera del Vaticano dipinse Raffaello l' enciclopedia intera, la teologia, la giurisprudenza, la poesia, la filosofia.

La filosofia è in quella pittura, che ordinariamente vien detta la *scuola d' Atene*. Cinquanta figure, tutte eccellentemente disegnate, riempiono con egregia distribuzione, e ripartizione un magnifico edificio formato di pilastri dorici e di archi in prospettiva: ad alcuni sembra ravvisarvi il tempio Vaticano. Quattro scalini di marmo dividono in due piani questo liceo animato da personaggi distintamente distribuiti e ben aggruppati. In ciascuno si riconosce il suo particolar carattere, essendo la maggior parte teste di filosofi greci tratte da medaglie o da pietre antiche.

Raffaello ha portata l'espressione alla maggior sublimità. Di tante figure, non so-

solo di questo, ma d'ogni altro suo lavoro, ciascuna è quella che dee essere là e non altrove, come gli uomini che di tanti milioni ciascuno è ben diverso da un altro. Tutto in lui corre al soggetto principale, e tutto con naturalezza senza sforzo e senza caricatura. Tra le cose sue e quelle degli altri nell'espressione è come tra i personaggi in realtà e i teatrali.

Ma ritornando alla scuola d'Atene, noi dovremmo vedervi un ginnasio alla greca di portici colonnati, e non un Vaticano pilastrato alla romanesca. Stanno a maraviglia nel mezzo del sito principale que' due professori primarii tra due schiere di altri cattedratici o dottori; ma esse schiere sembrano d'un'euritmia affettata, specialmente nel d'avanti, dove due soggetti appoggiano le braccia su le spalle de' susseguenti con tale domestichezza, che non si soffrirebbe nemmeno ne' nostri collegiali.

Ma qual è l'effetto di tutta questa sì bel-

bella composizione negli spettatori? Eglino, i più intelligenti si divertono (coll' ajuto però di qualche carta) a Pitagora, ad Archimede, contemporanei: a Diogene, a Platone, ad Euclide, cioè a Bramante d'Urbino. Questi fa non so che dimostrazione geometrica ad un gruppo di ragazzi; uno di pronto ingegno la ripette al vicino, un altro stenta ma mostra capacità di comprenderla, e quell'altro confessa la sua balordaggine. Oh che portento! *Hæc decies repetita placebit*, anche vedendola dieci volte al giorno. E molto più quando si sa che colui è un Gonzaga, questi un Duca d'Urbino, quegli un Bembo, quest'altro Raffaello stesso ec., i quali tutti stanno meglio ne' portici della Grecia che tante bestie nelle costellazioni celesti.

Gli anacronismi, i paracronismi, e tutti gli altri errori contro il costume non imbruttiscono immediatamente la pittura, ma feriscono l'intendimento, l'opera s' illan-

illanguidisce, e non produce il suo maggior effetto.

E qual effetto dalla scuola d'Atene? Se un pittor filosofo volesse rappresentare la filosofia d'Inghilterra, non si contenterebbe soltanto effigiarvi Bacone, Boyle, Locke, Newton, Priestly, Francklin ec., ma caratterizzerebbe ciascuno di questi valentuomini con quelle cose, per le quali ciascuno si è reso insigne. Il ritratto di Newton è poca cosa. Ma un Newton solo può fare un gran quadro co' suoi principii matematici, coll'attrazione, colle flussioni, coll'ottica, colla cronologia, e fin anche con quell'apocalissi, con cui egli volle chiedere scusa al mondo d'averlo illuminato.

Come delle scienze, e d'ogni scienza, e d'ogni valentuomo, così degli avvenimenti civili, e degli eroi benefattori, e de' personaggi benemeriti si possono fare quadri che dilettino la vista, e istruiscano la mente, e muovano il cuore alla gloria.

ria. Dovrebbero anzi non farsi altrimenti; e questo dovrebbe rendere insipide le pitture finora fatte.

Sieno pure bellissime tutte le opere di Raffaello: che cosa ci dicono di buono? Niente. Dunque vadano in uno zibaldone di varie bellezze da poter servire per qualche buon argomento.

Considerandole frattanto per sola bellezza, Raffaello è incontrastabilmente il più egregio di tutti nell' espressione. Nel colorito però, e nel chiaroscuro resta inferiore a Tiziano e a Correggio. Il migliore suo colorito a fresco è nella teologia e nella messa; in questa egli ha pareggiato Tiziano: quel Papa vi fa veramente da Papa, e quell' altra gente è nella debita stupefazione. La scuola d'Atene ha qualche confusione di colorito. Nell' Eliodoro il pennello ha più forza, ma non delicatezza. Nell' incendio di Borgo ei non pensò al colorito per disegnare alla Buonarrotesca. Egli colorì assai bene

ad

ad olio; ma colorì poco, lasciando fare a Giulio romano d'un gusto freddo, duro, e timido, benchè liscio e finito. Raffaello non ebbe ad olio quella pratica come a fresco, in cui è tra migliori coloristi; ma questo genere di pittura è imperfetto. Ei non fu vario nelle varie carnagioni, e le sue donne sono tinte grigie e grossolanamente.

Il Vasari trova il disegno di Raffaello men eccellente di quello di Michelangelo. Dunque Vasari non sapeva vedere, forse per trasporto pel suo Michelangelo e per la sua patria. Patriotismo e amore mal inteso lodare sul falso: così si perpetuano gli errori in una nazione. E' anzi patriotismo, amicizia, carità rilevare i difetti per emendarli, e per introdurre il lodevole. Il disegno di Raffaello è mirabile riguardo alle proporzioni, alle mosse, e all'espressione, grazioso, elegante, corretto, nobile, semplice. Ma riguardo alle forme egli copiò il bello individuale

co-

come lo trovò, nè in ciò conobbe la bella natura; specialmente ne' putti, nelle donne, nelle deità si abusò de' contorni convessi, e diede nel grossolano: per evitare questo inconveniente diede talvolta nell' aspro: fu mirabile nelle teste degli uomini attempati, de' filosofi, degli apostoli ec. Il suo disegno nelle sue più belle opere è inferiore a quello degli antichi, de' quali forse ei non vide o non istudiò le migliori opere fra quelle che ci sono rimaste.

Mengs ha saputo riunire il meglio di Raffaello, di Correggio, di Tiziano, e degli antichi. E' desiderabile l' universalità e la permanenza di questo bello, unito al buono. In aspettazione di questo meglio, chi frattanto non può godere gli originali de'suddetti valentuomini, amerà più le loro copie che gli altrui capi d' opera.

III.

III.
ARCHITETTURA.

FRA tutte le arti quella che nelle sue produzioni si presenta più spesso e più voluminosamente agli sguardi d' ognuno, è l'arte di fabbricare, cui si è dato il nome d'architettura: parolone pomposo significante *Scienza regina e direttrice di tutte le altre*. Io non so qual dominio questa regina eserciti sull'orologiaro, sul sarto, e molto meno sull'oratore, e sul poeta. Ella entra nelle belle arti per quella sua parte che è relativa alla bellezza. Per quello poi che spetta al suo meccanismo, ella rileva tutto dalla fisica, e chi dice fisica, dice matematiche, chimica, storia naturale ec.

Ma se l'architettura civile vuole per la sua bellezza essere ammessa tra le belle arti d'imitazione, bisogna che provi anch'ella al pari delle altre la sua provenien-

nienza da qualche modello naturale, ch' ella si proponga d'imitare con abbellirlo.

Spelonche, antri, grotte, caverne, boschi sono le fabbriche, che la madre natura presenta all'uomo suo figliuolo prediletto. Egli le accettò, e le rigettò quando potè ad imitazione di quelle costruirsi qualche capanna (*). Questo è il modello, che l'architettura, per aver l'onore d'essere tra le belle arti, esibisce, e si propone d'imitare colla condizione di sempre più ingentilirlo. Niente importa che il suo modello sia uscito immediatamente dalla natura, o dalla industria umana: industria sì rozza che appena può dirsi industria. Importa bensì il vedere,

(*) La capanna è all'architettura quello che il parlare è all'eloquenza. Si potrebbero proporre per modello le caverne e le spelonche stesse; ma lasciando queste ai naturalisti sarà più comodo agli architetti esaminar le capanne, che sono tuttavia sì frequenti anche nelle più culte contrade d'Europa, e racchiudono la più innocente e calpestata sorgiva de' fasti più irragionevoli.

se dal rustico esemplare della capanna si possa dedurre un buon sistema d'imitazione per la bellezza dell'architettura, e quindi regole costanti per l'arte di formare e di vedere il bello degli edifici.

Le colonne sono ad imitazione de' tronchi verticali, primi sostegni della capanna. Possono elleno avere al disotto una base e somiglianza di alcuni pezzi di legno o di pietra, affinchè il palo non si avvalli in terra. E' chiaro che questi pezzi si andranno slargando a misura che più si avvicinano al suolo: la solidità così richiede. Possono però esse colonne essere senza base, qualora il terreno sia ben fermo; e tale si suppone un basamento alto, su cui elle si piantano. Che cosa sono dunque i piedestalli?

I fusti delle colonne possono essere ruvidi, come la superficie cortecciosa degli alberi; ma non sarebbero belli, e l'arte ha da abbellire. Più passabili scanalati, come strisciati dallo scolo delle acque.

Via

Via anche a spire, e ricinti di fogliami come avviticchiati da piante parasite. Sempre dritti però: sono allora più sostegni, e si assottiglieranno in sù a misura che più si slungano: dunque non saranno panzuti, nè gravidi. E quelle colonne della confessione vaticana che razza di sostegni sono?

Il fusto termina in cima in un capitello composto di più pezzi di tavole, che si andranno slargando in su per meglio ricevere l'architrave, che orizzontalmente gli spiana sopra. I fogliami, gli steli, i caulicoli, le volute, i fiori non sono che rami lasciati al tronco verticale, i quali rami compressi dal sopraposto peso si sono ravvolti graziosamente in varie forme.

Il *fregio* rappresenta la disposizione de' travicelli chi si sopraposngono all'architrave per sostenere la copertura, o sia il tetto. Le teste di essi travicelli sono i *triglifi* scanalati dalle gocce pendenti, e

gl'intervalli le *metope*. Ma non è necessario che il fregio sia così distinto: può anche essere coperto da una intavolatura liscia, o variamente ornata secondo le qualità delle fabbriche.

Lo sporto del tetto che difende tutta la facciata dalla pioggia, forma la cornice.

Se la costruzione è quadrangolare, il tetto verrà di quà e di là pendente, e per conseguenza avrà d'avanti e da dietro ciò che si chiama *frontespizio*. Ma se ella è curvilinea non può aver frontespizio di niuna fatta in alcuna parte.

Gli ordini architettonici, che sono un complesso di colonna e di cornicione, sono i principali ornamenti dell'architettura, e i principali sostegni della fabbrica. Non possono essere che di tre spezie. 1. sodo o sia *dorico*, 2. delicato o *corintio*, 3. medio o sia *jonico*, per la semplice ragione che tre e non più sono le principali maniere di fabbricare. Questi ordini con tutte le loro pertinenze di porte,

te, di finestre, di scale, di portici, di ringhiere ec. provengono dalla primitiva costuruzione di legno formata dagli uomini per loro ricovero. Pare dunque evidente, che la capanna sia il modello dell' architettura, e che avendo questa documentato un leggittimo titolo d'imitazione, debba per giustizia essere ammessa tra le belle arti. Dunque al pari di tutte le altre ella è soggetta alle seguenti tre leggi fondamentali.

I. Alla simmetria, la quale è un grato rapporto delle parti fra loro e col tutto, e fa, come si è detto, il complesso delle proporzioni.

II. All'euritmia, ch'è l'uniforme corrispondenza delle parti simili, le quali sieno tali e tante da un lato come dall'altro, e similmente disposte, affinchè tutto renda un'apparenza facile e bella.

Alla euritmia e alla simmetria si riferiscono l'unità, la varietà, l'ordine, la semplicità, i contrasti, la progressione dal più semplice al più ornato.

III. Alla convenienza, che fa un giusto uso della simmetria e della euritmia, e di quella confacente relazione tra l'edificio e il suo destino, regolando così secondo le varie circostanze la mole, la forma, la sontuosità, la magnificenza, la mediocrità, la semplicità.

Ma poichè l'architettura è fondata sul necessario, siegue chiaramente.

I. Che tutto il suo bello prenda il carattere della necessità stessa: tutto vi deve comparir necessario.

II. Che gli ornati hanno da derivare dalla natura stessa dell'edificio, e risultare dal suo bisogno. Niente ha perciò da vedersi in una fabbrica che non abbia il suo proprio ufficio, e che non sia parte integrante della fabbrica stessa.

III. Quanto è in rappresentazione dee essere in funzione.

IV. Non si ha mai da far cosa di cui non si possano rendere buone ragioni.

V. Ragioni evidenti, perchè l'eviden-

za è il principal ingrediente del bello. E l'architettura non può avere altra bellezza che quella che nasce dal necessario: il necessario è facile ed evidente, nè mostra mai artifizio, nè voglia stentata d'ornare.

A questi principii certi, costanti, generali, inflessibili, provenienti tutti dalla ragione e dall'essenza dell'architettura, ha da rimontar sempre chi vuol saper vedere le fabbriche. Egli domanderà ad ogni pezzo chi sei tu? Che fai quà? Come adempisci il tuo dovere? Contribuisci tu niente alla comodità, alla solidità? Sodisfi tu meglio d'un altro che potrebbe essere in tua vece? Architettori di piedestalli, di pilastri, di frontespizii, di cartocci, di mascheroni ec. il vostro partito men cattivo è il silenzio, e il migliore è il fare alla rovescia di quello che fate.

Chi ha a cuore questi principii, cioè la ragione, non si lascia imporre dall' autorità, nè dalla celebrità, nè dalla cor-

rente della consuetudine. Ei distinguerà nondimeno due classi di regole.

I. Alcune d'una necessità indispensabile in qualunque fabbrica, e in ciascun membro, sotto pena d'un biasimo eterno. Tali sono i posa in falso, il pieno sul vuoto, i frontespizii informi e fuori di sito, la compenetrazione de' pilastri, il bastardismo degli ordini, gli ordini, diversi in uno stesso piano, o a salti, come sul più sodo il più delicato omesso il medio, o il più grave sul più leggero. Errori gravissimi.

Queste sono regole *necessarie* derivanti da' suddetti principii, e dalla necessità del comodo e della fortezza, le quali proprietà debbonsi trovare in ogni fabbrica non solo realmente ma anche in apparenza.

II. Altre regole non sono che *accidentali*, cioè utili o piacevoli in alcune occasioni, e si possono adoperare ad arbitrio, o relativamente alle circostanze. I rap-

rapporti delle dimensioni negli ordini non sono così precisi da non ammettere variazione. E qual necessità, per esempio, che la colonna jonica abbia da essere appuntino di nove diametri? E perchè le metope hanno da essere perfettamente quadrate? Pedanterie, buone soltanto per le teste servili, che non sanno altro che il loro Vignola. Ma gl'ingegni svelti si ridono di tali lacci, non restringono il bello in un punto, lo fanno anzi spaziare entro una tal quale circonferenza. Sanno fare uso di questa libertà secondo le varie circostanze, e tendono e giungono al bello per più strade: attenti solo a que' principii invariabili, alle regole *necessarie*, la trasgressione delle quali produce spropositi che offendono sempre la vista guidata dalla ragione.

Una giustezza di colpo d'occhio decide delle regole *accidentali* da omettersi o da modificarsi secondo le circostanze diverse non solo ne' rapporti delle dimensio-

sioni, ma anche nella scelta degli ornati, nella quantità e qualità delle forme. V'è ragione da non applicare il fregio dorico all'ordine corintio? Sì: verrebbe la delicatezza di questo offesa da que' robusti ornati. Ma qual ragione che il corintio abbia da aver due o tre ranghi di foglie, di quella specie, e in quella maniera? Le varietà delle circostanze ne determinerà diverse scelte.

Si potrebbe anche leggittimare il gotico, non già nel suo tritume d'ornati, ma nella delicatezza de' suoi sostegni, e nell' arditezza de' suoi tagli e delle sue forme. Egli può benissimo dedursi dal modello naturale della capanna; e in alcune occasioni, specialmente ne' tempii, andrebbe forse bene. Ma non basta che una produzione sia ben dedotta dal suo modello: dee esser bella, e scelta fra le più belle. Questa è una regola generale in tutte le belle arti; e nell' architettura dee sempre accordarsi colla maggior comodità e fortezza.

A misura che spariscono gli errori, le fabbriche compariscono belle; perchè anche la bellezza architettonica consiste nella perfezione, cioè nella privazione d' ogni eccesso e d' ogni difetto relativamente al destino particolare di ciascun edificio, il quale ha sempre da esprimer chiaramente il suo fine. Onde non so concepire quello che volgarmente si dice, che un oggetto, e specialmente d' architettura, che sia senza errori, possa anche essere senza bellezze.

L' applicazione delle regole *necessarie* e delle *accidentali* si raggira su due principali oggetti 1. Su l'ordinazione principale dell' edificio, cioè su la sua forma, e su la distribuzione de' suoi diversi membri. 2. Su la decorazione del tutto e delle parti sì all' esteriore che all' interno. Tutte queste regole non tendono che a costruire un edificio bello riguardo al suo uso, combinando sempre il bello al comodo e al solido.

Dac-

Dacchè ad un architetto si è indicato il destino preciso d'una qualche fabbrica rimarchevole, spetta a lui il crearla nel miglior modo possibile. Il suo buon giudizio gli farà distinguere quello che in ciascun caso conviene ai tempi, alle circostanze, alle persone, all'eleganza, alla magnificenza, alla maestà, e sempre relativamente alle adjacenze, ed agli accessorii, superando tutti gli ostacoli con felici invenzioni secondo la natura de'siti, e variando sempre, e traendosi d'impaccio dove bisogni diversi si trovano in opposizione. Spetta a lui il trovare l'estensione dell'edificio (se ha libertà), il numero delle parti principali, e dare a ciascuna la grandezza più conveniente per l'uso cui ha da servire. Distribuirà indi i pezzi principali, riunendoli in un tutto, e in maniera che ciascun pezzo abbia il sito più idoneo: e nello stesso tempo il tutto presenti al di fuori e al di dentro una costruzione bel-

la,

la, comoda, forte, e corrispondente al suo genere e al suo fine. Niuna parte, benchè minima ha mai da discrepare dal suo scopo, niuna ha da predominare in pregiudizio d'un'altra: niente mai di eccesso, nè di difetto. Allora l'edificio manifesterà l'intelligenza dell'artista: allora sarà bello dal dettaglio al tutto, e tanto più bello, se nel tutto e nelle parti mostrerà prontamente e con distinzione un accordo facile, e un legame, che fissi gradevolmente lo sguardo, ed ecciti diversi generi di sentimenti, ammirazione, rispetto, gioja, sorpresa.

Qual finezza di gusto, e qual energia d'ingegno non si richiede a quest'effetto! Lo stesso fuoco che accese Omero e Raffaello, accende Palladio e ogni architetto che aspiri alla gloria, col sempre più promovere quest'arte, che è la base di tutte le altre, e la prima ad annunciare la bellezza de' paesi; e chi dice bellezza dice perfezione, scelta, intelligenza.

Subito che un popolo esce dalla sua prima barbarie, ed ha il tempo di riflettere, e di acquistare qualche cognizione d'ordine, di comodità, di convenienza; i suoi primi sforzi si dirigono naturalmente verso l'architettura. La sua origine, come istinto, monta alla più remota antichità; ma prima di giungere ad arte corredata di principii certi ha avuto bisogno di gran tempo, meno però dell'argraria, che è la prima di tutte, e che appena adesso è ridotta ad arte. Ella è però posteriore alla scultura, la quale ha nella natura un modello bene spiccato e palpabile. Laddove l'architettura lo ha da ricercare più colla ragione che cogli occhi, e ritrovatelo una volta non è difficile a smarirlo. Dal necessario ella è passata al comodo, dal comodo al bello, al sontuoso; e volendo sempre più raffinarsi con tante nuove bellezze, dà anche in bizzarrie e in caprici, non sapendo più quel che si fa.

Io

Io non so che cosa fosse l'architettura sotto Pericle e sotto Alessandro; non posso vedere gli edifici d'Ictino, di Callicrate, di Mnesicle, di Filostrato, di Dinocrate ec.: le ruine di Grecia non sono che ruine. Veggio qualche cosa dell'aureo secolo di Augusto; molto più veggio le produzioni de' secoli sì decantati de' Medici, e de' Luigi, e mi avveggo che nè Vitruvio, nè Raffaello, nè Palladio sono giunti alla perfezione, e per conseguenza sono superabili. Allegramente: vediamoli.

PANTEON.

Quel portico tutto che affumicato, da' secoli, roso negli ornati, e spogliato superiormenre d'ogni sua sontuosità, slarga il cuore. E' la semplicità stessa: alquante colonne, e un frontespizio formano la gran mole. La vista vi si spazia con diletto nella giustezza de' rapporti, e nella comodità del passeggio cui è destinato.

Mae-

Maestoso portico! e più maestoso, se le colonne fossero senza plinoi, e colle basi più semplici. Forza, ricchezza, intelligenza, grandiosità, tutto il bello vi è riunito. Portici Vaticani, Laterani, Liberiani, Sestoriani, e quanti altri siete in Roma nelle basiliche e nelle non basiliche, perchè non siete sì grandiosi e si belli, malgrado tanti sforzi di ricchezza e d'artifizio? Lo sforzo non è forza, la profusione non è ricchezza, quando loro non presiede l'intelligenza, la quale ha da fare spiccare la facilità; e in architettura, si replichi pure, tutto ha da nascere dal necessario, e sempre con naturalezza e senza stento.

Quì le colonne, benchè realmente delle più gigantesche, compariscono d'una giusta grandezza. Le enormi del vaticano sono sempre enormemente colossali. Nel Panteon elle sono come debbono essere sempre tutte le colonne, in vera funzione: prova a levarne una sola, subito è

tutto

tutto ruina. Levale tutte da quasi tutti gli edificj moderni, e non leverai che superfluità e imbarazzi senza che la fabbrica soffra altro che in qualche superfluità stravagante. Parlo delle colonne isolate. Le addossate, le annicchiate, le conficcate, le sepolte, e i pilastri sono come gli dei d'Epicuro. L'architettura moderna avrà in Roma quasi dieci mila di sì colonne. Che abuso di ricchezza!

Se ad esso portico in vece di discendere, e in vece d'essere sepolto come ora è, si ascendesse e fosse in elevazione bello e isolato com' era, qual altro spicco non farebbe? Alla maestà unirebbe l'eleganza.

Ma questo portico non è che l'accessorio d'un tempio rotondo. E' aggiunto, e l'aggiunta non lega bene col corpo principale. Ad un corpo rotondo fa bene quell' accessorio quadrangolare? Non è quì il caso della varietà piacevole. Pare che interrompa, o tagli, o che faccia desidera-

re la continuazione intorno. L'unità richiederebbe che anco il portico andasse circolarmente. Ecco là il tempietto di Bramante: ha unità, varietà, simetria, euritmia, eleganza; avrebbe anche maestà, se fosse il panteon; ha i suoi nei: sappili vedere.

Nell' interno del panteon ammira la grandiosità del tutto, e di quelle colonne distribuite con tanto senno. Ma se alzi gli occhi, vedrai una cuba sì magnifica, che t' impiccolisce subito quelle colonne poco fa sì grandi. Questa sproporzione nasce probabilmente da un preteso abbellimento moderno; per cui si sono cancellati nell' attico que' pilastri, i quali benchè posanti in falso, doveano però togliere questa odiosità. Odiosi sono anche que' due arconi d' ingresso e di faccia, i quali oltre al comparire bruttamente supini, come accade a tutti gli archi nelle forme circolari, quì di più tagliano l'attico. Senza que' tabernacoli con quelle colon-

lon-

lonnette sostenenti inutili frontespizii, pare che l'aja starebbe meglio. Ma chi ha recato più guasto a questo edificio; la soldatesca barbara, e il tempo, o gli architetti romaneschi?

COLOSSEO.

Uniformità in ogni piano, e varietà nel tutto: semplicità, buon legame, buone proporzioni. Le colonne non vi fanno tutto lo spicco, perchè vi fanno poca funzione; e assai meno ve ne fanno que' magri pilastri che ripetono la stessa decorazione ch' è loro immediatamente di sotto. Gran massa imponente! Più lo sarebbe se non fosse che a tre ordini; e più ancora se a due.

S. PAOLO.

Ammiravi l'effetto veramente ammirabile de' grandiosi peristilii, e passa avanti.

CANCELLERIA.

Mole grande, ben ripartita, e mal de-

corata di pilastri secchi e inutili: grandioso è anche il cortile per le colonne isolate, e barbaramente archeggiate.

FARNESE.

Massa terribile in buoni rapporti e senza grazia. Gli ornamenti delle finestre non sono bene scelti, nè ben disposti, e troppo ornato è il cornicione. Bello è il vestibolo per le colonne isolate: troppo massicci del cortile, e troppo soffocati gli ordini, che si possono radere impunemente. Dunque con tutti i suoi ornati il Farnese è inferiore alla Cancelleria.

CAMPIDOGLIO.

Tutti e tre insieme questi palazzini colle loro pertinenze di piazza, di sculture, di balaustri, di cordonate, di fontane, e di colle copitolino, formano non so che di gajo. Ne' laterali manca l'unità: colonne joniche e pilastri corintii inutili in dis-

dissonanza; finestre mal decorate. Dunque peggio del Farnese.

S. Pietro.

Ecco la reverenda fabbrica la più grande e la più ricca dell'universo. Che ingegno slanciare nell'aria il panteon, e farne una cupola con cupolino, con cupolette, e con cupolucce! Tutto ciò è stupendo. E stupendo è tutto l'esteriore mastino e tagliato in tante parti; e più stupenda la pianta di difficile comprensione con navette che hanno un meschino rapporto colla navata; stupendi gli ordini insigificanti in quegli enormi massicci, e stupendissimi gli altri ornati triti e profusi senza discrezione. Dunque S. Paolo è più architettonico di S. Pietro. Dunque a tempo di Costantino, allora quando l'architettura era spenta, se ne sapeva di più che nel secolo della tanto trombeggiata risurrezione di tutto il bello e di tutto il buono sotto i Giulii e i Leo-

ni per mezzo di quel Michelangelo triplicemente divino.

Immensa è la piazza, e frattanto dov' è il punto di vista per la facciata, che sia in armonia con tutta la cupola?

S. ANDREA DELLA VALLE.

Facciata grande e ricca. Dunque bella, seguita a dire l'intelligentissimo volgo. Dunque una ricca mummia sarà bella. Pure ognun vede che un brutto oggetto quanto più s'ingrandisce e si arricchisce, più s'imbrutta. Qual'e il punto di veduta per godere la cupola campeggiare su la facciata? Perchè essa facciata è a due piani, se l'interno è uno? E' dunque una facciata menzognera: non è sola. Peggio con que' tanti imbrogli di pilastri, di piedestalli, di colonne, tutte inconcludentemente. Il peggiore strapazzo è di frontespizii e di cornici con tanti tagli, frastagli, angoli, e risalti. La stessa insignificanza e controsignificanza de'

de' pretesi ornamenti è nell'interno, dove in fondo è quell'inutil cupolone, che dovrebbe essere nel mezzo. Dunque peggio che mai.

Dunque di peggio in peggio anche in architettura, in cui da un secolo e mezzo in quà si veggono da per tutto messe in opera le stesse stravaganze coll'aggiunta di ondulazioni d' incassature, di projetti, d' aggetti sopra projetti entro incavi di misti linee e di acutangoli. Chiudi gli occhi a tanti inarchitettonici mostri niuno per difetto, ma tutti per eccesso, e per disposizione e configurazione di parti. Se fossero cose meramente insignificanti, male, valerebbero un niente; il controsignificante è meno del niente, cioè un male positivo in ragione della sua controsignificanza.

Questa rassegna delle cose più rimarchevoli di Roma fa malinconia. E pure Roma si decanta la reggia delle belle arti. Lo è per confronto, o per pregiudizio?

Se gli artisti fossero obbligati a fare descrizioni ragionate delle loro opere, o farebbero opere ragionevoli, o non farebbero nè le une nè le altre. A Tebe chi faceva un cattivo quadro era punito: bisogna che quegli stupidi tebani sapessero vedere assai bene; nè avranno premiato un architetto che vi avvesse fatta una fabbrica insensata da svergognare in perpetuo una nazione intera. Impareremo a vedere anche noi, e godremo: godremo più di quello che taluno può immaginarsi, poichè le belle arti ben intese, ben regolate, e ben dirette hanno una grande influenza al bene del popolo, dipendendo tutto dallo stesso unico principio, dalla ragione ben coltivata; ella fa il buon governo, illumina colle buone scienze, istruisce e diletta colle belle arti, fa la felicità pubblica e privata.

IV.

I V.

INCISIONE.

MEstiere antichissimo, se ne veggono le insulsaggini negli obelischi egizii, lavori di tempo immemorabile. Si migliorò, s'impiccolì fino a incider sassolini per imbarazzar le dita, il collo gli orrecchi. Gemme pregiatissime, nelle quali si crede vedere il più bello del disegno greco che non v'è, nè vi può essere, perchè non vi sono delineate che le parti più facili praticamente per maniera e per mestiere.

Ebbero gli antichi una gran voglia d'incidere; incisero in bronzo, in marmo, in pietre, e non si avvidero mai d'incidere più facilmente e più utilmente per istampare. Quella incisione, che noi chiamiamo Stampa, di tante utilità per generalizzare speditamente e in perpetuo le cose più interressanti e piacevoli, fu totalmente

talmente ignota agli antichi. Peccato! Li stimeremo, non so se di più o di meno, se ci avessero saputo trasmettere le loro carte geografiche, e i disegni delle loro macchine, dei loro monumenti, e de'fatti loro più notabili. La vista è la strada più breve per comprendere. Non si accorsero nè delle stampe, nè della stamperia.

Noi, noi altri moderni che ci accorgiamo di tutto come abbiamo inventata la stamperia, abbiamo inventate le stampe, tutta opera nostra è questa doppia invenzione. Che poi ci sieno entrambe portate dal caso, poco importa; e meno importa se l'orefice toscano Maso Finiguerra, o mastro Andrea da Murano, o il pastore Francesco di Munster sia stato l'inventore o lo scuopritore dell' incisione per le stampe.

Importa bensì conoscerne la prestanza, e promoverla in ragione del suo merito. Il merito è grande: ella trasmette col-

colla maggor facilità abbondantemente da per tutto ed ai posteri una raccolta d' invenzioni, di forme, e di mezzi per perpettuare e per migliorare le scienze e le arti, le quali hanno ricevuto per questo ajuto servizii consimili a quelli della stamperia: il che ci dà un vantaggio reale su gli antichi.

Ma per quanto l' incisione sia utile, ella non entra nelle belle arti del disegno che pel solo disegno; in tutto il resto ella non è che meccanica. Una stampa è ad un quadro, quel che l'immagine d' un morto è ad un vivente pieno d' azione e di brio.

Ella si riduce a fissare prima con linee il contorno degli oggetti, e poi l' effetto che su di essi oggetti producono i lumi e le ombre. Il bianco non è impiegato che negativamente, essendo quello stesso della carta, il quale si lascia intatto per fare le veci di lume. Questo lume colpisce più o meno la superficie in ragio-

gione della distanza del punto donde viene e si sparge. Perciò le superficie le più illuminate sono indicate su le stampe dal bianco puro: le men luminose vengono debolmente adombrate da alcuni tratti leggieri, i quali si fanno più neri, più pressati, o raddoppiati a misura che l' oggetto ha da comparire più oscuro. Ecco il chiaroscuro, il quale unito alla giustezza delle forme costituisce il principal preggio delle stampe.

Benchè questi due non colori non dieno quel brilante che la pittura trae dalla varietà del colorito, l' arte tuttavia migliorando sempre, ha fatti degli sforzi felici per superar quest' ostacolo che pareva insormontabile. Gl' incisori Wischer, Masson, Nanteuills impiegati e diretti da Rubens e da Wandeyck si sono in ciò distinti, non già col procurare a ciascun oggetto il color locale, ma giunsero con varii tratti a far discernere le sostanze diverse de' differenti corpi. Le carni rappre-

presentate nelle loro opere danno idea della pelle, de' pori e di quella pelugine di cui è coperta l' epidermide. Han saputo distinguere le qualità de' panni, non solo la seta dalla lana, ma le varie specie della stessa seta. Le acque vi scorrono trasparenti: il cielo è leggiero.

L'incisione dunque si può definire una traduzione dell' opera che si vuole speditamente moltiplicare per via delle stampe. Bisogna perciò che il traduttore incisore colga il vero spirito e tutte le particolarità caratteristiche dell' opera ch' ei vuole esporre tradotta. Egli ha dunque da intendere la materia dell' originale, e la mente dell' autore, vale a dire tutte le parti della pittura, ed inoltre il carattere particolare dell' artista, e più particolarmente della tale opera ch' ei vuole incidere. Ma questo non è affare nostro. Noi abbiamo da saper vedere le stampe, le quali per esser buone hanno bisogno de' tre requisiti seguenti.

I. Argomento scelto e de' più egregi, E perchè l'incisione ha d'abbjettarsi in cose dozzinali?

II. Giustezza di forme secondo l'originale. Diremo che l'incisione è infedele se l'incisore vi ha aggiunto del suo, o ha trascurate delle grazie e delle cose essenziali. Fedeltà.

Se poi l' incisione non è copia, va esaminata come un disegno originale.

III. Diversità d' intagli, necessarii non solo nelle opere di diverso genere, ma anche in una stessa, fosse anche d' una sola figura e nuda, la quale ha tante diversità nella testa, nel petto, nelle mani, e ciascun membro esige un tocco differente, molto più differente ne' panneggiamenti, ne' mobili, nel campo, nelle figure diverse: le carnagioni di uno non sono quelle d' un altro, fossero anche gemelli. Si ha da vedere insomma la vivezza dell'espressione e nel tutto e nelle parti per mezzo d' un fino e va-

vario trattеggiamento. Ma è raro l'essesere eccellente anche in una cosa delle più comuni: per l'eccellenza tutto è illimitato.

Alberto Durer non può delittare per difetto d'eleganza nel disegno e nella esecuzione.

Marc' Antonio Raimondi, che seppe la pittura, tradusse ben Raffaello, ma non con leggiadria di bolino.

Caracci, Guido, Parmegiano, incidevano a maraviglia: disegnavano sul rame, ma non vi tratteggiavano con finezza.

Rembrand, benchè scorretto, fu più ingegnoso, e il suo Cristo che risana gli ammalati fu chiamato il *Cento Fiorini*.

Edelinck è stato il primo a dare stampe veramente pittoresche per la bella diversificazione e disposizione di tagli secondo la varia natura de' soggetti, per la pastosità di bolino, per la gradazione di tinte, per l'accordo e per l'espres-

sio-

sione de' colori locali, chiari, cupi, dolci, forti, d'ogni fatta. Drevet, Audrand, Masson, Maillant sono andati sulle di lui tracce; e tanti insigni viventi vanno anche oltre: si ha da andar oltre.

Fin quasi dal principio di questa invenzione s' incominciò a incidere chiaroscuro sul legno, per dare ad una stampa più colori col mezzo di più tavole. Ugo da Carpi lavorò in questo genere nel 1504, e indi Luca da Leyden, Goltz ec. Il celebre Blamaert diede anche in questo genere nello stesso tempo stampe impresse con tre tavole rappresentanti disegni a negro fumo. Ma questa pratica fu poi rigettata, perchè in piccolo non riusciva. E' un gran male il rigettare, e si rigetta spesso se una cosa subito non riesce bene. E qual cosa può aver principii belli? Bisogna insistere, e insistendo si migliora. E' finalmente risorta, e Bonnet, ha fatte stampe di disegni acquarellati, Blon ne ha fatti a

più

più colori, e parecchi francesi, inglesi, olandesi hanno garreggiato per migliorarla: lo merita. Invenzione quanto bella, altrettanto importante: ella rappresenta la natura in tutte le sue produzioni, e ce ne instruisce meglio per gli occhi. E' stata recentemente simplificata e abbellita da Gio: Giacomo Bylaerr pittore e incisore a Leyden.

E chi può limitare il progresso all' intendimento umano? Il più difficile è il mettere un giusto prezzo alle cose: questo è quello che fa andare avanti. Ma per metterlo bene bisogna sentir bene l'importanza della cosa. Sentirla bene non è andare per vanità ad occhi chiusi dietro a pregiudizii, ma fare uso della sua propria ragione.

Un poco che si ragionasse, addio arazzi, e più addio ai mosaici. Gli antichi si servivano de' mosaici per i piedi per pavimenti in vece di mattoni. Noi ce ne abusiamo in quadri, e S. Pietro se ne pavoneggia, senza volersi accorgere che non

ha in quelli che copiacce di copie. Sono però della maggior durata possibile. Tanto peggio, il cattivo sia della più breve effimerezza possibile. Ma come perpetuare i Raffaelli? Con altri Raffaelli. Se quanto si spende per un mosaico Vaticano si offerisce in premio a chi supera Raffaello; e di là a dieci anni si desse un altro consimil premio a chi sorpassasse il vincitore di Raffaello, celebrando di questi decennali in ogni città illustre dove si giungerebbe in capo ad un secolo? E quali sarebbbero i giudici? Ognun lo sa: chiunque saprebbe vedere. Ma non si sa che quanto si è imparato, e s'impara a misura che si osserva, e si osserva a misura del bisogno che si ha di osservare. Chi sente il bisogno d'istruirsi col diletto della vista, osserverà, imparerà, e saprà vedere e giudicare le produzioni delle belle arti del disegno. Ma ricordiamoci sempre che noi non sappiamo che quello che abbiamo imparato.

FINE.

ARTE DI VEDERE.

ERRORI	CORREZIONI
P. 145 l. 9 mila di sì colonne.	mila di sì fatte colonne.

NOI RIFORMATORI

Dello Studio di Padova.

Concediamo licenza a *Pietro Q.m Gio: Battista Pasquali* Stampator di *Venezia* di poter ristampare il Libro intitolato: *dell' Arte di Vedere nelle belle Arti del disegno secondo i principj di Sulzer, e di Mengs* osservando gli ordini soliti in materia di Stampe, e presentando le Copie alle Pubbliche Librarie di Venezia, e di Padova.

Dat. li 25. Agosto 1792.

{ Giacomo Nani K. Rif.
{ Zaccaria Vallaresso Rif.

Registrato in Libro a Car. 572. al N. 7.

Marcantonio Sanfermo Seg.